



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# Habitar el so

Brian Eno i la música ambient

Anna Parra Mayolas

Treball Fi de Grau  
Tutoria per Dra. Magda Polo Pujadas

Grau en Història de l'Art  
Curs 2024 - 2025

## Agraïments

*A la meva tutora, la doctora Magda Polo, per la confiança en la meva visió des de l'inici.*

*Als meus pares i al meu germà, per haver estat un suport indispensable durant el grau.  
Gràcies per haver confiat sempre en mi, és gràcies a vosaltres que estic aquí.*

*Al meu grup d'amics de la facultat, per haver acompanyat tots aquests anys de bons records i per haver-me convidat a entrar dins els vostres petits mons tan diferents i especials dins l'increïble univers de la història de l'art. Des de l'art medieval fins al contemporani, passant per la performance, l'òpera, la Barcelona del segle XX i les perspectives de gènere.*

*Al Diego, la meva parella, per haver escoltat amb il·lusió cadascun dels pensaments que van començar a brollar dins meu quan vaig descobrir la música ambient fa tres anys, i per haver-me donat la mà en aquest camí que no ha deixat d'expandir-se. Gràcies pel teu amor incondicional i per tot allò que m'has ensenyat: l'admiració que sento per tu és immensa.*

*I, finalment, a la música, per transformar la meva manera de percebre el món i per fer-me descobrir una passió tant profunda com inexplicable. Gràcies especialment a Brian Eno, Piotr Ilitx Txaikovski, Rūfūs du sol, Maurice Ravel i Eric Prydz, per haver despertat una nova sensibilitat dins meu, cadascun des del seu univers sonor particular i únic.*

## **Resum**

Aquest treball explora la música ambient a través de la figura de Brian Eno, qui va definir el gènere i li va donar forma conceptual amb l'àlbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978), el qual és analitzat musicològicament. A través d'una aproximació fenomenològica, s'indaga en com la música ambient pot alterar la percepció de l'espai i el temps dels oients, facilitant estats de consciència expandida i una experiència d'integració amb el món, la qual pot generar un impacte notablement positiu i transformador en l'individu contemporani.

**Paraules clau:** Música ambient, Brian Eno, Music for Airports, Fenomenologia, Atmosfera.

## **Resumen**

Este trabajo explora la música ambient a través de la figura de Brian Eno, quien definió el género y le otorgó una forma conceptual con el álbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978), el cual es analizado musicológicamente. A través de una aproximación fenomenológica, se indaga en cómo la música ambient puede alterar la percepción del espacio y del tiempo de los oyentes, facilitando estados de conciencia expandida y una experiencia de integración con el mundo, que puede generar un impacto notablemente positivo y transformador en el individuo contemporáneo.

**Palabras clave:** Música ambient, Brian Eno, Music for Airports, Fenomenología, Atmósfera.

## **Abstract**

This paper explores ambient music through the figure of Brian Eno, who defined the genre and gave it a conceptual framework with the album *Ambient 1: Music for Airports* (1978), which is also analyzed from a musicological perspective. Through a phenomenological approach, the study investigates how ambient music can alter the perception of space and time, facilitating states of expanded consciousness and a sense of integration with the world, which may have a profoundly positive and transformative impact on the listener's lived experience.

**Keywords:** Ambient music, Brian Eno, Music for Airports, Phenomenology, Atmosphere.

## **Contribució del TFG a la consecució dels Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS)**

Aquest treball contribueix a la consecució dels ODS relacionats amb la salut i el benestar (3), l'educació de qualitat (4) i l'acció pel clima (13).

En primer terme, el treball promou una escolta conscient i una aproximació introspectiva a través de la música ambient, contribuint al benestar emocional i mental de l'oient. En un context marcat per la sobrecàrrega sensorial i l'estrès, la proposta d'una escolta atenta i contemplativa ofereix un espai per a la pausa, la reflexió i la regulació emocional, en línia amb els principis de l'ODS 3.

En segon lloc, l'estudi ofereix eines crítiques per comprendre la música ambient des d'una perspectiva històrica, artística i filosòfica, tot afavorint l'educació en humanitats i música contemporània. Així, el treball fomenta l'accés a continguts culturals i estètics sovint exclosos de l'acadèmia tradicional, contribuint a una educació de qualitat més diversa i inclusiva, d'acord amb les idees de l'ODS 4.

Finalment, l'enfocament fenomenològic del treball valora una escolta sensible i ecològica, que promou una relació més harmònica amb els espais naturals a través de les atmosferes sonores que genera la música ambient. Aquesta actitud perceptiva, centrada en la presència i en la percepció no invasiva, obre camins per repensar el nostre vincle amb el món i es vincula amb els valors de l'ODS 13 per afrontar els reptes ambientals des d'una transformació interior profunda.

## Índex

<b>1. Introducció</b>	5
1.1. Objectius	6
1.2. Metodologia	7
1.3. Estat de la qüestió	7
<b>2. Precedents</b>	9
2.1. Erik Satie	10
2.2. John Cage	12
2.3. El minimalisme	14
2.3.1. <i>La Monte Young</i>	15
2.3.2. <i>Terry Riley</i>	16
2.3.3. <i>Steve Reich</i>	17
<b>3. Brian Eno i el naixement de la música ambient com a gènere definit</b>	19
3.1. L'atmosfera abans de l'atmosfera	19
3.2. Sons en transició	24
3.3. La cristal·lització del gènere	30
3.4. L'evolució de l'ambient	34
<b>4. Anàlisi musicològica de <i>Music for Airports</i></b>	36
<b>5. Habitar el so: fenomenologia de l'ambient</b>	40
5.1. Atmosferes sonores: la percepció de l'espai	40
5.2. Temporalitat suspesa: la percepció del temps	44
5.3. L'ambient com a eina per a la contemplació del món	46
<b>6. Conclusions</b>	49
<b>7. Bibliografia</b>	51
<b>8. Anex</b>	54

## 1. Introducció

L'estudi acadèmic de la música ambient planteja diversos reptes a causa de la mateixa naturalesa del gènere, la qual es caracteritza per una dispersió estètica i un desenvolupament poc sistematitzat al llarg de la història. En contrast amb altres gèneres musicals que han estat consolidats a través d'estructures formals ben definides o de corrents estètiques articulades, la música ambient s'ha anat formulant de manera oberta, fragmentària, i amb una limitada codificació teòrica. Aquest fet ha afavorit la proliferació de múltiples i diverses interpretacions del gènere, en molts casos divergents o fins i tot contradictòries.

Un dels principals eixos d'ambigüitat radica a la figura de Brian Eno, qui si, ara bé, no va ser el primer a executar obres les quals avui podríem considerar ambient, si va ser el primer a encunyar el terme i en dotar aquest d'un marc conceptual explícit. El seu àlbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978) no només va introduir oficialment un nom propi pel gènere, sinó que també va formular un manifest a les notes d'aquest, el qual va suposar un referent fonamental per a la definició de la música ambient. És a partir d'aquest fet que el present treball pren la figura de Brian Eno com a punt de partida central i legítim per abordar el gènere, tant pel seu pes simbòlic i discursiu, com pel fet que la seva intervenció al món de la música marca un abans i un després en la forma d'entendre i anomenar aquest gènere tan divers i únic. Tanmateix, això no implica ignorar la complexitat dels orígens del gènere, ni la seva gènesi múltiple: des de dècades abans de *Music for Airports*, conceptes similars a la música ambient havien estat explorats per diversos artistes —com, ara bé, Pauline Oliveros, Basil Kirchin, Laurie Spiegel, Alvin Curran, Terry Jennings o Jon Gibson— els quals compartien un interès anàleg pels sons ambientals o la dissolució de les jerarquies d'escolta.

La dificultat rau precisament en el fet que la música ambient no neix d'una única arrel ni respon a una línia evolutiva clara. És un gènere que s'ha construït més aviat a partir d'obres específiques que d'una doctrina comuna, la qual cosa ha generat una multiplicitat de subgèneres, enfocaments estètics i usos contextuais. Així doncs, aquesta llibertat creativa ha contribuït, per una banda, a la riquesa del gènere, però per l'altra, a la persistència de malentesos, com, ara bé, l'estesa noció reduccionista que la música ambient és únicament funcional, per a sonar de fons mentre es duen a terme altres activitats, deixant de banda les seves dimensions profundes i sensorials. La insuficiència de textos teòrics que sistematitzin el gènere en profunditat ha fet que moltes d'aquestes idees hagin estat perpetuades sense major qüestionament.

Davant aquest panorama, la proposta presentada en aquest treball de fi de grau assumeix la dificultat inherent a intentar definir i estudiar un gènere tan ambigu, però també proposa una via possible: partir d'un moment fundacional clar com és la formulació conceptual del gènere realitzada per Eno, per a respondre a la necessitat de construir un marc analític coherent des del qual explorar les dimensions més profundes del gènere. En aquest sentit, parlar de música ambient no significarà reduir-la a una definició tancada, sinó explorar un territori sonor comú que s'ha constituït més aviat a través d'obres disperses en un imaginari col·lectiu, que no pas

a través de paràmetres estrictes i rígids, la qual cosa obliga qualsevol anàlisi acadèmica a navegar entre ambigüitats, divergències i contradiccions. Malgrat tot, assumir aquesta complexitat no significa eludir el rigor, sinó que suposa un interessant repte per trobar eines per a pensar un fenomen sonor que, per la seva pròpia naturalesa, escapa les taxonomies tradicionals.

### **1.1. Objectius.**

Aquest treball planteja dos objectius principals. El primer consisteix a explorar com, a partir del pensament musical i artístic de Brian Eno, es configura la música ambient com a gènere definit. Dins aquest plantejament, es busca comprendre per què, tot i que existeixin artistes previs que van desenvolupar idees musicals similars, Brian Eno és reconegut com el pare del gènere. Es tracta, per tant, d'identificar aquells elements específics que Eno sintetitza i presenta amb una claredat discursiva, per donar lloc a un gènere musical nou i reconegut per dècades fins als nostres dies. El segon objectiu principal és explorar els aspectes més fenomenològics que caracteritzen la música ambient, especialment en relació amb la percepció alterada de l'espai i el temps. Aquest objectiu busca trencar amb la falsa creença que la música ambient és únicament concebuda per a ser escoltada de fons, demostrant que el gènere té un potencial realment transformador per a molts individus més enllà de la funcionalitat. En aquest sentit, s'analitzarà com les particularitats musicals del gènere permeten generar estats mentals alterats, afavorint experiències contemplatives i profundes de l'entorn humà. Aquest objectiu també respon a la creixent necessitat, en un món contemporani saturat d'estímul artificial, de trobar eines d'introspecció, calma i connexió profunda amb el nostre present.

En paral·lel, es plantegen alguns objectius secundaris que complementen els anteriors i enriqueixen l'enfocament general del treball. El primer d'aquests objectius secundaris consisteix a profunditzar en la configuració del pensament artístic i filosòfic de Brian Eno a través de l'anàlisi de la seva trajectòria vital, entenent com les seves experiències educatives i artístiques van influir directament en els seus plantejaments musicals. De la mateixa manera, es pretén explorar i entendre quins són els precedents immediats més rellevants que van influenciar la seva obra, així com les idees fonamentals que Eno va adoptar i transformar d'aquests artistes i moviments previs. L'últim objectiu secundari respon a l'interès a dur a terme una anàlisi detallada d'una obra específica de Brian Eno, concretament d'*Ambient 1: Music for Airports*. L'elecció d'aquest àlbum es deu a la seva importància simbòlica com a obra fundacional del gènere. A través de l'anàlisi, es buscarà comprendre per què aquesta obra resulta particularment ambigua i com, des del seu llançament, ha generat respostes crítiques tan diverses i emocions sovint contradictòries entre els seus oients. Aquesta anàlisi ajudarà a il·lustrar de forma concreta com operen els elements clau de la música ambient en una obra tant paradigmàtica, enriquint la comprensió global de la música ambient des d'una perspectiva tant tècnica com experiencial.

## **1.2. Metodologia**

Aquest treball se situa dins l'àmbit de la musicologia, adoptant una metodologia que s'emmarca en l'anàlisi biogràfica, musical i fenomenològica, abordant l'objecte d'estudi des d'una perspectiva triple clarament diferenciada, però alhora complementària.

En primer terme, es realitza una aproximació biogràfica i històrica-contextual, detectable durant la primera part del treball, centrada a comprendre com i quan es formula el gènere ambient a través de la figura de Brian Eno. Aquest enfocament és sustentat per una revisió profunda de la trajectòria vital i artística del músic, integrant fonts bibliogràfiques clau sobre la seva obra i una selecció d'entrevistes realitzades durant diferents etapes de la seva vida.

En segon lloc, s'aplica una aproximació analítico-musical, concentrada en l'estudi d'*Ambient 1: Music for Airports*. Aquesta aproximació es desplega mitjançant una anàlisi formal i tímbrica de cadascuna de les peces que componen l'àlbum, centrant-se en elements com l'ús de bucles de cinta, la suspensió temporal i la relació entre so i espai. L'anàlisi parteix de l'escolta activa i de la identificació dels processos compositius desenvolupats per Eno, amb l'objectiu de comprendre com aquests donen lloc a una experiència sonora flotant i emocionalment ambigua en el context d'escolta personal.

Per concloure, la metodologia adquireix un caràcter fenomenològic, identificable a l'últim capítol del treball. A partir de l'anàlisi de les qualitats perceptives i experiencials de la música ambient, s'indaga en com aquest gènere suposa una eina per alterar la percepció de l'espai i el temps, facilitant de tal manera experiències meditatives. En aquest apartat s'examinen textos acadèmics especialitzats en estètica musical i fenomenologia, els quals busquen revelar com la música ambient opera com a via de transformació perceptiva i emocional de l'oient.

Així doncs, durant el transcurs del treball s'estableix un diàleg interdisciplinari que permet profunditzar des dels punts més formals del gènere, fins a les seves dimensions més complexes i ambigües. Finalment, és necessari destacar que aquest estudi no pretén una exhaustivitat històrica absoluta ni una reconstrucció total del desenvolupament de la música ambient, sinó més aviat oferir un apropament comprensible i transversal, capaç d'explorar les idees fonamentals que defineixen el gènere des de la seva formulació inicial fins a les implicacions contemporànies en l'experiència perceptiva de l'oient.

## **1.3. Estat de la qüestió**

Com ja s'ha assenyalat, aquest treball es defineix per la confluència de tres grans aproximacions a l'estudi de la música ambient a través de la figura de Brian Eno: la biogràfica, l'analítico-musical i la fenomenològica. Tot i que aquestes línies han estat abordades anteriorment de manera separada per diversos autors, actualment no existeix cap estudi que les articuli de forma integrada. Aquesta absència motiva l'estructura del present treball, que pretén explorar el gènere des d'una perspectiva transversal, entenent-lo com un



fenomen que, malgrat la seva recepció minoritària en relació amb altres formes musicals, pot resultar profundament transformador i significatiu en el context de la nostra contemporaneïtat.

Des de l'aproximació biogràfica, l'obra més destacada és la de David Sheppard (*On Some Faraway Beach*, 2008), la qual reconstrueix detalladament l'entorn familiar, educatiu i professional de Brian Eno. El seu estudi ofereix una perspectiva narrativa centrada en la trajectòria vital de l'artista, facilitant la comprensió dels contextos socioculturals i personals que emmarquen el desenvolupament del seu pensament artístic i musical.

Pel que fa a l'anàlisi musical, el treball d'Eric Tamm (*Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*, 1995) constitueix una de les contribucions més completes de l'obra de Brian Eno. Tamm examina detalladament les estratègies compositives d'Eno, la seva relació amb el minimalisme i altres influències, la seva concepció de l'estudi com a instrument i el paper de la intuïció en els seus processos creatius. El seu estudi destaca per vincular l'anàlisi biogràfica amb el tècnic i proporcionar reflexions envers la seva extensa obra.

Mark Prendergast, a *The Ambient Century* (2003), ofereix una panoràmica històrica sobre el sorgiment i l'evolució de la música ambient, situant a Eno dins una genealogia musical que inclou figures com Erik Satie, John Cage i els compositors minimalistes. El seu enfocament és principalment musicològic i antropològic, i contextualitza la música ambient dins el profund marc de les transformacions sonores del segle XX.

L'anàlisi específica i profunda de *Music for Airports* ha estat abordat per John Lysaker a la seva monografia (*Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*, 2018), des d'una perspectiva filosòfica i estètica. Lysaker interpreta l'àlbum com una proposta d'escolta expandida i contemplativa, en la qual es desestabilitza la narrativa musical tradicional i es privilegia la relació afectiva i fluctuant entre so, espai i percepció. Complementàriament, Victor Szabo planteja una lectura crítica de l'ambigüitat emocional de l'àlbum a la seva tesi *ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique* (2015), a més d'indagar en altres aspectes com els precedents d'Eno i les bases del seu pensament.

Des de l'àmbit dels estudis fenomenològics sobre el gènere, diversos autors han aportat idees molt rellevants, majoritàriament en articles acadèmics breus. Monty Adkins (2019) és un dels principals autors que indaga profundament sobre la capacitat de la música ambient per alterar la percepció de l'espai i del temps, sustentant les seves idees a través d'escrits de filòsofs com Gernot Böhme. Ulf Holbrook (2019) proporciona una ampliació del concepte de l'atmosfera sonora, explicant de forma simple com es produeix aquest fenomen a través de la dissolució de les jerarquies d'escolta. Marcus Maeder (2014) va un pas més enllà relacionant els efectes perceptius de la música ambient amb les cerimònies mimètiques, ressaltant el potencial meditatiu del gènere. Finalment, David Toop, tant a *Ocean of Sound* (1995) com en escrits posteriors, aborda la música ambient des d'una òptica antropològica i sensorial, entenent el so com a mitjà d'immersió, contemplació i connexió espiritual.

## 2. Precedents

El fonament essencial que porta a un dels objectius principals d'aquest treball, és que la música ambient no és una cosa que sorgeix del buit amb Brian Eno, ni és el desenllaç d'un procés lineal, sinó que els seus orígens es troben força desdibuixats i dispersos un marge cronològic molt extens, per la qual cosa és difícil situar els seus antecedents d'una forma clara. El que si és clar és que durant la primera meitat del segle XX es produeix un gran fenomen a la música que canvia radicalment la concepció d'aquesta i la seva producció, i que no es pot entendre el sorgiment de la música ambient com a gènere definit sense parlar d'aquest. Prendergast (2003) el defineix a partir de dos successos clau: En primer lloc, la desconstrucció de la música, i en segon, el canvi radical en la forma en la qual la música era generada (p. 2).

La música occidental sempre havia estat restringida a formes determinades que no podien ser modificades dins els seus paràmetres estrictes. Amb el romanticisme, ja van començar a sorgir formes que van portar la simfonia fins als seus límits, de tal manera que, a finals de segle XIX, tot l'establert fins aquell moment va començar a esquarterar-se pel seu propi pes. David Toop (1995) considera que l'inici del segle XX musical es produeix el dia en què Debussy escolta un concert de música javanesa a l'exposició de París de l'any 1889. Valora que és un fet particularment simbòlic, i que a partir d'aquell moment, l'acceleració de les comunicacions i els xocs culturals es van convertir en un foc d'atenció de l'expressió musical (p. 14). Artistes com Debussy, Ravel i Satie obriran les portes a la modernitat musical, significat un punt de partida per entendre la música com una experiència immersiva i ambiental a occident.

Després vindrà una etapa d'expansió i constant innovació, la qual anirà lligada al desenvolupament tecnològic, resultant en els primers aparells musicals electrònics, com el Theremin<sup>1</sup> o les Ones Martenot<sup>2</sup>. Tanmateix, no és fins als anys cinquanta que es compren la necessitat d'un dispositiu per a manipular tots els aspectes de l'organització i la creació musical, donant com a desenllaç el primer sintetitzador<sup>3</sup>, el qual va suposar una veritable fita a la història de la música (Prendergast, 2003, p. 3). Les idees musicals innovadores van entrelligar-se amb el canvi tecnològic, donant com a resultat la possibilitat de crear nous timbres i personalitats.

Aquí és on es desenvolupa la carrera de Brian Eno, la qual comença amb tot aquest gran context previ on sorgeixen figures que crearan un gran impacte en la seva obra i en la seva concepció de la música ambient. Des de jove s'ha exposat a una àmplia diversitat de

---

<sup>1</sup> Instrument electrònic creat per Leon Theremin l'any 1920, el qual es toca sense contacte físic mitjançant el control de freqüència i el volum amb el moviment de les mans a través de camps electromagnètics.

<sup>2</sup> Instrument electrònic creat per Maurice Martenot l'any 1928, el qual funciona generant ones sonores controlades per un teclat i un anell metàl·lic lliscant sobre un fil conductor, produint un so expressiu i eteri.

<sup>3</sup> Els primers sintetitzadors programables van ser creats a finals dels anys 50 per RCA. Tanmateix, cal aclarir que el primer sintetitzador complet amb totes les seves parts essencials va ser el Moog Modular Synthesizer, creat per Robert Moog l'any 1964.

tradicions, representant una educació musical pròpia d'un nou tipus de compositor amb una formació notablement diversa. Per la qual cosa, avui dia la 'cadena d'influències' és més propera a una xarxa complexa amb múltiples interseccions que resulten difícils o impossibles d'esbrinar amb claredat. Si bé reconeix la influència de diverses tradicions, el seu gran deute és amb aquelles més avantguardistes i experimentals (Tamm, 1995, p. 12). Així doncs, dins aquest període de contínues innovacions d'avantguarda, abordaré els noms que els autors més propers a Eno han assenyalat com a precedents essencials de la seva carrera, i en conseqüència, de la música ambient com a gènere.

## 2.1. Erik Satie

Considerat per molts autors el primer precursor de l'ambient modern. Malgrat tot, difereix en molts aspectes del que entenem com a música ambient avui dia, Erik Satie (1866-1925) obre les portes al plantejament de música concebuda com a fons sense que hi hagi una escolta activa implícita. Comença canviant el curs de la història musical entre els anys 1887 i 1893 amb tres conjunts de miniatures titulades *Trois Sarabandes*, *Trois Gymnopédies* i *Gnossiennes*, desmantellant la pompa i la retòrica de l'antic ordre musical. La seva música, basada en la repetició i amb un fort èmfasi en els acords, semblava més senzilla i adequada per a una nova era (Prendergast, 2003, pp. 6-7). Tanmateix, no és fins a l'any 1891 que escriu la seva primera peça concebuda com a "decorat sonor" amb *Le fils des étoiles*, escrita per a l'excèntric líder de l'ordre dels Rosacreu. Dos anys després va compondre *Vexations*, considerada per Eric Tamm (1995) "*the pre-history of minimalism*" (p. 17). Aquesta, formada per una peça de divuit notes destinada a repetir-se 840 cops, recorda immediatament a *Discreet Music* d'Eno, en la qual breus melodies de sintetitzador divaguen, es repeteixen i se superposen a l'atzar durant trenta minuts (Tamm, 1995, p. 14).

L'autèntic inici de les arrels de Satie com a precursor de la música ambient comença simbòlicament després que ell i els seus amics marxessin d'un restaurant foragitats pel volum de la música. De fet, Szabo (2015) relata que aquesta anècdota va arribar indirectament a Brian Eno a través d'un record del compositor inclòs en les memòries de l'artista Fernand Léger de 1952:

*"We were having lunch, Satie and some friends, in a restaurant. The music was so loud we simply couldn't stand it and left. But Satie said: 'Even so, there's room for a 'musique d'ameublement,' that's to say, music which would be part of the noises around it and would take account of them. I think of it as being tuneful, softening the noise of knives and forks without overpowering them or making itself obtrusive. It would fill in the silences which can sometimes weigh heavy between table companions. It would banish the need to make banal conversation. At the same time it would neutralise street noises, which can be tactless in their behaviour.' It would, he said, be responding to a need"*. (Léger, 1952, citat a Szabo, 2015, p. 129)

La *musique d'ameublement* de Satie neix per trencar amb la tradició occidental en la qual la música era una cosa que havia de ser estrictament escoltada de forma activa. Buscava una

música “de fons”, feta per a satisfer necessitats útils, sense que l’art entrés en aquestes necessitats. “*La música de mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas...*” (Carta a Jean Cocteau, 1920/1999, p.173). Tot i això, Tamm (1995) argumenta que la filosofia de la música ambient de Brian Eno no és tan desdenyosa com la de Satie, i que ell ha estat més interessat a realçar i incorporar els sons de l’entorn en lloc de neutralitzar-los. No obstant això, els paral·lelismes conceptuals són evidents (p. 14), i juntament per la seva importància com a primer<sup>4</sup> músic que planteja una cosa tan innovadora i amb múltiples similituds, Satie mereix ser considerat l’antecedent més primitiu del que serà la música ambient.

Tanmateix, quan la *musique d’ameublement* va ser presentada per Satie, no va concordar amb una fórmula binària (Toop, 1995, p. 197). Robert Orledge relata al seu estudi sobre el compositor que la primera estrena es va dur a terme l’any 1920, a la Galerie Barbazanges<sup>5</sup> de París. Satie i Milhaud van organitzar la interpretació de dues peces pels entreactes de l’obra *Ruffian toujours, trand jamais* de Max Jacob. Els músics es van col·locar en diferents racons de la galeria per a crear un so més envoltant. Abans de la interpretació, l’organitzador Pierre Bertin va demanar al públic que no prestés atenció a la música i que actués com si no existís (Orledge, 1990, pp. 153-55). Per a sorpresa del compositor, la idea de neutralitat estava avançada a la seva època: en una ironia digna del seu propi enginy sarcàstic, Satie va haver de córrer per tota la sala cridant al públic que ignorés el que estava escoltant (Toop, 1995, p. 198). El públic va seguir en silenci pensant que es tractava d’una broma. Per a Satie, va ser un fracàs, puix que la seva música, concebuda com a fons, havia estat convertida en protagonista. La música de mobiliari no podia mantenir el prestigi burgès de la música artística, ja que, com va afirmar Satie en un fullet publicitari, no estava destinada a ser tractada amb el respecte d’una obra autònoma (Szabo, 2015, pp. 131-33), i aquest factor és el que més l’allunya del posterior pensament d’Eno.

Tot i que sigui difícil d’interpretar la mescla d’ironia, amargura i agudeses de Satie en relació amb la música ambient, hi ha un altre factor a connectar entre els dos músics. Segons Tamm (1995), l’afirmació “no soc un músic” va ser adoptada amb entusiasme per Eno durant els anys setanta fins a convertir-se gairebé en el seu lema, malgrat les nombroses interpretacions errònies que ha generat. També cal mencionar que l’any 1978, Eno va argumentar que s’identificava amb el Satie “sistemàtic”, pel que fa a la seva planificació mitjançant tècniques numèriques (p. 15).

Així doncs, tot i les diferents interpretacions que pot generar la ironia de Satie, la seva naturalesa va definir l’esperit creatiu lliure del segle XX: la seva capacitat de provocar coincidia amb la del veritable artista capaç de produir obres atemporals, la seva música

---

<sup>4</sup> Cal remarcar que tècnicament, Satie no va ser el primer a fer música d’acompanyament. Tal com indica Lysaker (2018), tenim formes similars originades en segles anteriors, com, ara bé, la *Tabel Music*, originada al segle XVI i dissenyada per acompanyar sopars elaborats, o els *divertimenti*, els quals van tenir molta notorietat durant el segle XIII, i estaven destinats a ser interpretats durant reunions socials aristocràtiques (p. 84). Tanmateix, l’esforç de Satie per a formular explícitament aquest concepte es molt distingible, i, per tant, és considerat el primer que exposa de forma contundent i des d’un prisma avantgardista aquest tipus de música.

<sup>5</sup> Espai d’exhibició avantgardista que va convertir-se en un punt de trobada dels grans artistes de l’època.

crystal·lina i el seu interès per la repetició simètrica és l'essència del minimalisme i en conseqüència de l'ambient (Prendergast, 2003, p. 8).

## 2.2. John Cage

Després de la mort de Satie, John Cage (1912-1992) va reprendre moltes de les seves nocions i va reivindicar obertament al compositor francès. Per ell, la *musique d'ameublement* representava una música sense “murs que la defenguessin” dels sons no intencionats pel compositor, plantejant de tal manera la qüestió de com relacionar les accions musicals previstes amb els sons ambientals imprevistos. Szabo (2015) argumenta, però, que “Cage answered this question very differently with his own compositional practice than did Satie with his *Furniture Music*” (p. 130).

John Cage va redefinir la relació entre el so, el silenci i l'experiència auditiva, convertint-se en el gurú de la composició ambiental del segle XX. Prendergast (2003) afirma que Cage va fer més que ningú abans que ell per aïllar la qualitat del so, i que en la seva cerca del so definitiu, va arribar al silenci (p. 57). En la seva ment, no hi havia diferència entre soroll, so i silenci; tot era poesia per ell. La seva presència al llarg del segle XX va impulsar diversos experiments en el camp de la música electrònica, i sobretot, va obrir grans camins per a la difusió de la música ambiental, malgrat que de la mateixa manera que Satie, difereix en diversos termes del pensament d'Eno. El que és evident, és que la seva exploració en relació amb els “*ambient sounds*” va acabar tenint una profunda influència en el desenvolupament de la música ambient.

Szabo (2015) sintetitza molt bé el significat d'allò que Cage va anomenar els “*ambient sounds*” que des de la dècada de 1950 formaven part de les seves composicions i filosofia, la qual buscava abraçar els sons no planejats. El terme ‘ambiental’ apareixia normalment a les conferències i escrits de Cage juntament amb el seu concepte de silenci. Cage afirmava que el que típicament anomenem silenci, mai manca de sons ambientals. Va exemplificar-ho sovint a través d'una anècdota en una cambra anecoica a la Universitat Harvard l'any 1951. Tot i que la cambra estava insonoritzada i dissenyada específicament per a absorbir tots els sons interns, Cage no va sentir res dins de la cambra, sinó que va escoltar el seu propi tinnitus i el so del seu sistema circulatori. Així doncs, a partir d'aquesta experiència, John Cage va entendre el silenci no pas com a una absència de so, sinó com un espai sonor travessat per sons ambientals. És en aquest concepte on trobem l'arrel que connecta Cage amb Eno. Aquest descobriment va portar-lo a la famosa composició de 4'33 l'any 1952, la seva famosa peça “silenciosa” que, en teoria, mai estava realment lliure de sons (Szabo, 2015, p. 144). Eno mai ho ha dit públicament, però és molt probable que la referència de Cage al terme “*ambient sounds*” com a forma de definir el silenci hagi estat l'origen de nom de la música ambient d'Eno, o almenys la font del seu ús del terme (Tamm, 1995, pp. 14-15).

Per a Cage, fixar l'atenció als sons ambientals era una forma d'alliberar-se de les limitacions de l'art i la música convencional. Criticava la música gravada, especialment el *Muzak*, un

tipus de música funcional la qual era creada amb la finalitat de ser reproduïda en segon pla en espais públics, la qual cosa pot semblar contradictòria, ja que comparteix una clara similitud amb la *musique d'ameublement* de Satie, però també una clara diferència en el fet que era una eina purament comercial sense cap rerefons experimental ni de qüestionament de la música tradicional, a part de ser música gravada. Cage considerava que el *Muzak* omplia els diferents espais amb sons artificials i no permetia que les persones escoltessin el seu entorn natural. Tanmateix, progressivament va començar a acceptar que la música gravada podia formar part del paisatge sonor si s'integrava de forma no invasiva.

Així doncs, Brian Eno va trobar inspiració en la filosofia de Cage, i així ho ha afirmat diversos cops, com, ara bé, en una entrevista l'any 1988, on va relatar que la idea d'escoltar la música no pas com el centre d'atenció, sinó com a part del context en el qual vius, ja li resultava familiar gràcies a les seves trobades amb l'obra de Cage. Per a Eno, Cage havia obert la possibilitat conceptual que la música podia gaudir-se millor de manera discreta, com a so ambiental (Szabo, 2015, p. 151).

El llibre de Cage *Silence*, va tenir un especial ressò en les bases del seu pensament. Eric Tamm (1995) parla sobre com n'és de sorprenent la freqüència amb la qual es troben passatges que anticipen l'enfocament musical i filosòfic d'Eno:

*“Apart from such specific references, there is much in Silence that clearly influenced Eno: the fascination with chance operations, which Eno was to incorporate in his deck of oracle cards, the Oblique Strategies, in the mid-1970s, the Zen anecdotes and the excursions into Eastern philosophy, the mildly, jocosely irreverent attitude towards canonical principles of Western art music, with regard to both musical structure and social setting, the unconventional typography and free mix of musical and written media, the idea of “Composition as Process”, and the ever-repeated axiom that all sounds have the potential for being experienced as music. Silence served Eno, like countless young artists and musicians of the last few decades, as a somewhat ad-hoc, yet more or less comprehensive survey of major developments in experimental music in the early and mid-twentieth century” (p. 15).*

Brian Eno i John Cage van trobar-se el maig de 1985 a Londres. Aquesta trobada està documentada a l'edició de setembre de 1985 de la revista *Musician*, en un article titulat *A Meeting of Sound Minds: John Cage + Brian Eno*. Els dos músics van conversar sobre diversos interessos comuns com, ara bé, el paper de l'atzar a la composició, un dels eixos conceptuals que més els connectava. Arran d'una pregunta que fa l'entrevistador, Eno aprofita per dirigir-se a Cage i reconèixer un cop més la influència que han tingut les seves idees i el llibre *Silence* durant la seva formació com a músic:

*“In fact, I must say that you're the reason, or you're the excuse why I became a composer. The alibi, I should say. Because I never learned to play an instrument, and still haven't. But I had always been very fascinated by music, and when I was in art*

*college, I was shown your book Silence. And in fact, I saw several concerts of your music, came to London to hear you speak, and so on” (Eno, 1985).*

No obstant això, s’observa una falta d’interès de Cage en la música ambient d’Eno en diversos punts de l’entrevista, on clarament evita comentar l’obra d’Eno quan és directament preguntat per aquesta. Encara que Cage va influir sobretot en la seva joventut, Eno va acabar allunyant-se de les seves idees, ja que com afirma Szabo (2015): *“Eno seemed uncompelled to listen to ambient sounds without an attractive music to draw his attention to them”* (p. 152), mentre que Cage tenia poca paciència per a la música que tenia un atractiu estètic especial de manera autònoma. Per tant, a mesura que s’aprofundeix en l’obra dels dos músics, l’esclletxa entre ells és clara, sobretot pel que fa al seu rerefons. No es pot negar que la influència de Cage en Eno ha estat profunda en molts aspectes, però, com passa amb molts compositors, ha estat més aviat conceptual que específicament musical (Tamm, 1995, p. 17).

### **2.3. El minimalisme**

Una influència musical més concreta ha estat la del minimalisme, moviment la música del qual ha influït en Eno més que cap altre. Tamm (1995) argumenta que per al músic britànic, el minimalisme representa el punt de partida estètic més significatiu i potencialment fructífer del segle XX, *“a new musical meta-idea, so to speak, which promises untold riches not simply in the development of compositional techniques, but in the development of new ways of listening”* (p. 17). D’alguna manera, Brian Eno sintetitza moltes de les idees dels principals músics del minimalisme i les fusiona amb la filosofia de John Cage, per tant, aquí és on tenim el precedent més sòlid i proper de la música ambient. Mark Prendergast (2003) afirma que:

*“He had heard Steve Reich and found fascinating the accidental beauty which came out of Reich’s tape-loop experiments. He was intrigued by Riley’s use of tape delay and was generally enamoured of La Monte Young when he was at art college. He was intrigued with the idea of “automatic music” and took Reich’s aforementioned “music as a gradual process” to heart. [...] His work highlighted how Minimalism fused strong new ideas with changes in technology to maximum effect”* (pp. 93-94).

S’han tractat a diversos músics minimalistes amb relació a la figura de Brian Eno, però posant en comú els tres noms que més han mencionat els autors, tenim a La Monte Young, Terry Riley i Steve Reich, amb una clara predominança de l’últim. El mateix Prendergast diu que cada figura va contribuir a la seva manera individual, com si es tractés d’una peça d’un mosaic. Així doncs, per poder captar l’essència de cadascun, desglossaré les seves principals connexions amb Eno en breus subapartats.

### 2.3.1. *La Monte Young*

La figura de La Monte Young (n. 1935) és força enigmàtica en alguns aspectes, ja que gairebé no es troben gravacions disponibles al seu nom. Així i tot, és considerat el pilar fonamental de la música minimalista pel seu treball en l'àmbit del so pur. Brian Eno va quedar fascinat per la seva figura i de ben jove el va interpretar durant la seva formació a l'escola d'art. El manteniment d'acords i tons durant cicles de temps extremadament llargs serà la principal influència que absorbirà Eno en la seva música ambient, on veurem aquest aspecte transformat. Els seus profunds desenvolupaments en l'àrea de l'afinació van donar origen a la música minimalista, sorgida principalment als Estats Units durant els anys seixanta i principis dels setanta. També cal mencionar que ell és la principal influència dels dos altres músics tractats en aquest apartat del minimalisme: Terry Riley i Steve Reich (Palmer, 1981, p. 49), per tant, la seva figura és una base per entendre aquest moviment i la seva influència en la música ambient.

Entre diversos artistes, podem observar elements de Satie a la seva obra, però sobretot de John Cage (Prendergast, 2003, p. 95). Per la qual cosa, veiem que els precedents de la música ambient formen part d'una mateixa cadena que es va influïnt en menor o major mesura entre tots els seus components, tot i que la tendència va sempre amplificant-se a mesura que avancem en el temps. La primera obra de Young que posa de manifest aquestes connexions és *X For Henry Flynt*, la qual requeria que l'interpret colpegés repetidament un grup de notes al piano durant un temps prolongat i de la forma més uniforme i regular possible. L'obra de Young portava el so a la seva mínima expressió absoluta, no sorprèn, doncs, que Brian Eno se sentís tan atret per aquesta obra durant la seva joventut. Fruit d'aquesta impressió que va tenir *X for Henry Flynt* en el músic, va descobrir que els errors i les inconsistències mínimes que es produïen al llarg de les repeticions es tornaven força interessants amb el temps, i que una reducció dràstica dels mitjans de producció sonora podia formar la base d'una varietat inesperada (Szabo, 2015, pp. 158-59).

Al llarg de la seva vida, va desenvolupar *The Well-Tuned Piano*, una obra per a piano basada en els sons sostinguts i l'entonació justa<sup>6</sup>, la qual podia durar hores. Aquests elements creaven estats de trànsit i una percepció temporal expandida a l'oient, anticipant les sensacions que crearia posteriorment la música ambient. Mark Prendergast (2003) afirma que és el millor exemple de l'entonació justa, i que tant els passatges suaus i silenciosos com els esclats ocasionals evoquen un món completament diferent amb una música mística i vibrant. Aquesta obra va acabar cristal·litzant la idea d'un entorn continu de so i llum que podia durar una eternitat, influïnt directament en les idees de Brian Eno, i en reduir la música a l'essència del so únic i multiplicar el seu efecte mitjançant la repetició, Young no només va establir les bases del minimalisme, sinó també del concepte de l'ambient (p. 95). Brian Eno va reconèixer la seva importància afirmant que "*La Monte Young is the daddy of us all*" (Eno, 1981, citat a Palmer, 1981, p. 49).

---

<sup>6</sup> Sistema d'afinació basat en relacions harmòniques pures, utilitzant intervals derivats de la sèrie harmònica natural.



### 2.3.2. Terry Riley

Una altra de les obres minimalistes que va fascinar a Eno va ser de Terry Riley (n. 1935), qui poc després de graduar-se en composició, va escriure *In C* l'any 1964. La seva partitura consta de cinquanta-tres patrons musicals que els intèrprets (de número variable) han de repetir al seu ritme un darrere l'altre, avançant lliurement mentre un "pols" constant en la nota Do manté la cohesió. La seva instrumentació és flexible i l'estructura és totalment oberta, fins i tot els músics poden fer pauses entre els fragments. L'obra acaba quan tots han arribat al fragment número cinquanta-tres. És realment interessant com aquest plantejament genera una textura en constant transformació i de duració completament indefinida, les interpretacions típiques duren entre quaranta-cinc i noranta minuts, encara que Tamm (1995) explica que una maratón de *In C* a Ciutat de Mèxic l'any 1982 va arribar a durar tres hores (p. 17).

La immediatesa rítmica i la simplicitat essencial del seu enfocament va fer que ràpidament tingués una molt bona recepció per part de l'audiència, i a diferència de Young (que tot i la inspiració que va generar com a pilar del minimalisme, va arribar a un públic molt limitat), va tenir ressò en audiències de molts estils musicals diferents. La seva obra va ser més fàcilment relacionable amb músiques amb les quals els oients ja estaven familiaritzats, fent-la accessible per a moltes més persones (Potter, 2000, p. 148). Aquest fet apropa molt més a Riley amb Brian Eno. El mateix Eno va parlar del que més li fascinava de *In C* en una entrevista per la *Edge Foundation* l'any 2011:

*"What fascinated me about these kinds of music was that they really completely moved away from that old idea of how a composer worked. It was quite clear with these pieces, for example "In C," that the composer didn't have a picture of the finished piece in his head when he started. What the composer had was a kind of menu, a packet of seeds, you might say. And those musical seeds, once planted, turned into the piece. And they turned into a different version of that piece every time. So for me, this was really a new paradigm of composing. Changing the idea of the composer from somebody who stood at the top of a process and dictated precisely how it was carried out, to somebody who stood at the bottom of a process who carefully planted some rather well-selected seeds, hopefully, and watched them turn into something"* (Eno, 2011, 01:34).

Eno va estar molt interessant en l'ús del retard de cinta de Riley, i va començar a experimentar amb sistemes basats en bucles de cinta<sup>7</sup> que posteriorment apareixerien en els seus primers àlbums de música ambient. Szabo (2015) detalla que en una breu partitura publicada a *Clare Market Review* l'any 1968, Eno descriu un sistema en el qual dues màquines de cinta gravaven sons ambientals i una tercera, després d'un retard, reproduïa

---

<sup>7</sup> Un bucle de cinta implica la repetició contínua de material musical en una cinta magnètica que ha estat tallada i tornada a unir, formant així un llaç que es reproduceix infinitament en una màquina de cinta fins que s'atura.

aquests sons per a ser gravats novament. Aquest sistema tenia moltes similituds amb el *Time Lag Accumulator* de Riley, tanmateix, Eno afirma haver tingut la idea abans de conèixer les idees de retard de cinta de Riley (pp. 157-58). En tot cas, això ens torna a demostrar com en podien ser de similars les idees que sorgien en els dos artistes.

### 2.3.3. Steve Reich

Tot i la clara admiració de Brian Eno cap a Young i Riley, la influència més decisiva del minimalisme va ser per part de Steve Reich (n. 1936) i la seva obra *It's Gonna Rain*. Reich va crear bucles curts de cinta amb la frase d'un predicador afroamericà la qual, en reproduir-se en màquines de cinta a velocitats lleugerament diferents, creaven un efecte de desfasament progressiu el qual generava patrons rítmics inesperats. És al ja mencionat article de la revista *Musician*, on Brian Eno i John Cage conversen l'any 1985, que Eno menciona l'obra de Reich i l'impacte que aquesta havia tingut en la seva filosofia:

*"It's quite interesting actually that you mentioned Steve Reich, because if I had continued this list of pieces of music that influenced me, there was a piece by Steve Reich that was probably, as a working composer, the most important piece that I heard, in that it gave me an idea I've never ceased being fascinated with - how variety can be generated by very, very simple systems. The piece I'm talking about is called It's Gonna Rain, the tape piece. [...] And a very interesting thing happens to your brain, which is that any information which is common, after several repetitions, you cease to hear. You reject the common information, rather like if you gaze at something for a long time, you'll cease to really see it. You'll see any aspect of it that's changing, but the static elements you won't see ... The amount of material there is extremely limited, but the amount of activity it triggers in you is very rich and complex" (Eno, 1985).*

Així doncs, l'obra de Reich va suposar un experiment en la psicologia de la percepció musical: encara que es podia escoltar la veu individual si s'intentava, era molt més sorprenent el teixit rítmic subtilment canviant que sorgia a partir d'aquests desfasaments basats en un àudio tan simple. Szabo (2015) reflexiona sobre el fet que a través d'aquesta idea, Eno va descobrir que, de la mateixa manera que *X for Henry Flynt*, la seva percepció s'enfocava en els petits canvis en lloc de la repetició constant. De fet, en una entrevista l'any 1986, ho va arribar a comparar amb la forma en la qual els ulls d'una granota detecten només el moviment en el seu camp visual, i va afirmar que a través d'aquest fenomen va entendre el minimalisme no només com a mètode de composició, sinó com a forma d'experimentar el so (pp. 160-61).

Tanmateix, a diferència de l'obra de Young, aquí ell no controlava les repeticions, ni tampoc ho feia cap intèrpret en directe. La composició i reproducció de *It's Gonna Rain* era completament automatitzada, i això va fascinar a Eno, ja que significava que l'oient podia d'alguna manera, controlar com podia ser d'interessant la seva vivència auditiva amb la peça. Així doncs, la seva experiència amb l'obra de Reich va incrementar el seu interès per la gravació en cinta, mitjançant la qual podia captar sons no intencionats que, en ser reproduïts

en el bucle gravat, interactuarien de forma inesperada amb els sons no gravats que succeïrien en el moment de l'actuació, un fet que alhora es pot relacionar amb les idees de Cage (Szabo, 2015, pp. 162-64).

La música ambient agafaria posteriorment molts elements de l'obra de Reich transformats en la seva pròpia essència, com, ara bé, la constància d'un teixit sonor com a mitjà per a integrar-se en el fons del camp atencional de l'oient. A mesura que Eno va anar desenvolupant les seves idees, va continuar mencionant a *It's Gonna Rain* com a referència clau per a entendre com processos interessants podien sorgir de productes aparentment simples i concrets. En l'obra de Reich, Brian Eno va trobar un principi clau que guiaria la seva obra: la repetició és una forma de canvi (Tamm, 1995, p. 19).

### **3. Brian Eno i el naixement de la música ambient com a gènere definit**

Abans que Brian Eno definís formalment la música ambient, va passar per un llarg procés vital de transformació interior i artística, el qual li va permetre desenvolupar una progressiva construcció d'una sensibilitat diferent cap al concepte del so en si mateix, i la seva relació amb l'espai i el temps. Aquest capítol no ofereix una mera cronologia de la seva vida, sinó que més aviat, aquesta és la base sobre la qual ens endinsem en com es van gestar, en capes successives, les idees que posteriorment van definir el gènere ambient. Els esdeveniments escollits per al desenvolupament del capítol, doncs, són els que he considerat decisius per entendre el moment clau que es vol tractar en aquest treball. Per tant, hi ha moltes parts de la vida d'Eno considerades importants per a la seva carrera, que no són tan detallades, ja que no és pas l'objectiu, i podria obstaculitzar la comprensió del punt d'interès central del capítol, que és la seva obra i pensament ambient. Per a concloure amb el capítol i oferir una comprensió completa del fenomen de la música ambient al llarg de la història fins avui dia, abordaré l'aparició dels principals subgèneres que van sorgir a partir dels anys noranta, directament influenciats per la figura d'Eno. L'objectiu amb aquesta última part és acabar de traçar la línia cronològica del gènere fins a l'actualitat, per poder comprendre la dimensió que va arribar a cobrar el gènere durant les dècades posteriors al primer manifest ambient ideat per Eno.

#### ***3.1. L'atmosfera abans de l'atmosfera***

Sheppard (2008) remarca com n'és de significatiu el fet que Eno nasqués el mateix any que es va emetre *Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer, un dels experiments pioners de la música concreta el qual va obrir noves vies per a concebre el so com a material autònom, prescindint de l'estructura musical tradicional. D'alguna manera, en aquell moment, el tren de l'estètica musical contemporània va sortir de l'estació per no tornar mai més a les seves rutes antigues, i segons l'autor de la biografia de l'artista, Brian Eno agafaria aquell tren poc temps després, expandint el seu potencial fins a idear el que seria la música ambient (p. 22).

Des de l'àmbit familiar, malgrat que no hi hagués cap músic professional prop seu, molts homes de la família Eno gaudien d'activitats musicals, estimulants així una sensibilitat rítmica que Brian heretaria, tot i definir-se a ell mateix com a no-músic. Eno mai va arribar a tocar cap instrument de manera formal, la qual cosa pot semblar una limitació molt forta, però en el seu cas, aquesta familiaritat primerenca amb el ritme no-convencional seria clau per a la seva capacitat posterior de manipular patrons sonors des d'una perspectiva més intuïtiva que no pas acadèmica.

Els avenços tecnològics de l'època en l'àmbit musical també van tenir una forta influència en la seva imaginació sonora. Les Paul ja havia patentat el multipista i havia aplanat el camí per a fer evolucions sonores cada cop més transformadores que introduirien il·lusions auditives a la música pop que Eno escoltaria durant la seva preadolescència. La utilització d'efectes com

la reverberació artificial en cançons com *Heartbreak Hotel* d'Elvis Presley van fascinar al jove Brian, no per la música en si, sinó per l'aurora sonora que emmarcava la veu del cantant a través d'una reverberació profunda (Sheppard, 2008, p. 26). Aquesta atenció als matisos del so per sobre de la melodia o l'execució, és un dels pilars fonamentals de l'estètica ambient, on el mateix so es convertiria en un instrument creatiu. El mateix Brian Eno reflexiona al seu diari *A Year With Swollen Appendices*, sobre aquests efectes de la música pop de l'època i el seu impacte en les primeres percepcions de la modificació del so en l'imaginari popular abans que arribessin els sintetitzadors:

*“Traditional recording put a mike in front of an instrument in a nice-sounding space and recorded the result. What you heard was the instrument and its reverberation in that space. By the forties, people were getting a little more ambitious, and starting to invent technologies that could supplement these natural spaces - echo chambers, tape delay systems, etc. Elvis and Buddy and Eddy and all the others sang with weird tape repeats on their voices - unlike anything you'd ever hear in nature. Phil Spector and Joe Meek invented their own 'sound' - by using combinations of overdubbing, home-made echo units, resonant spaces like staircases and liftshafts, changing tape-speeds and so on, they were able to make 'normal' instruments sound completely new. And all this was before synthesizers...”* (Eno, 1995, p. 294).

En paral·lel, la seva tendència introspectiva durant els seus passejos solitaris pels extensos boscos i camps del seu lloc de naixement, Woodbridge, van estimular una sensibilitat melancòlica que ell mateix identificaria com a punt clau en obres ambient com *On land*. Woodbridge és un lloc interessant, en caminar al llarg del riu Deben, es percep la seva quietud essencial, el so dels ocells i el tintineig dels cables de les veles als mastils d'innombrables vaixells. Els paisatges i sons d'aquest tranquil entorn influïrien directament en la música ambient d'Eno (Prendergast, 2003, p. 116).

Finalment, el seu interès precoç per formar part de grups musicals com els Black Aces durant la seva adolescència, ja mostraven una voluntat de buscar camins alternatius per a explorar el món de la música i l'art. Amb la seva voluntat d'evitar una vida laboral convencional, el jove Eno tenia el desig d'anar a una escola d'art, un entorn que li proporcionaria experiències que segons Tamm (1995) alterarien decisivament la seva visió de l'art i la naturalesa de la creativitat (p. 14). Les seves dues germanes i el seu germà petit es van apropar a la música des d'una perspectiva més clàssica, mentre que ell ho va fer des del punt de vista del so en si mateix. En paraules de Mark Prendergast (2003) *“His way into sound was technology. His way into technology was technique and his way into that was the English art-school system of the 1960s”* (p. 117).

Durant el seu pas per la primera escola d'art a Ipswich, Brian va trobar-se amb un entorn que trencava completament amb les normes tradicionals de l'educació artística i faria que les seves inclinacions més salvatges fossin encoratjades a obrir-se a nous horitzons (Sheppard, 2008, p. 39). Va ser particularment influenciat per Roy Ascott, el director de l'escola, un professor amb un mètode d'ensenyament particular perquè els seus alumnes trobessin noves

maneres de pensar. La biografia d'Eno relata com el primer trimestre a Ipswich estava específicament dissenyat per a desmantellar totes les fal·làcies causades per l'educació que tots havien rebut fins aquell moment. Els canvis conceptuals promoguts per la pedagogia d'Ascott van preparar el camí d'Eno com a no-músic, i en paraules de Lysaker (2018), l'allunyament de la tècnica va fer que la virtuositat fos una cosa innecessària. Per sobre de tot, es valorava la capacitat de justificar la mateixa intervenció en una situació artística, una intervenció que, en absència de tècnica, sovint s'originava en la inspiració i la intuïció (p. 55).

Un altre dels seus principals referents durant aquest període va ser el pintor Tom Philips, el qual va influir en els experiments de Brian amb gravadores de cinta i va introduir-lo a les principals figures artístiques que van influir en el seu posterior plantejament. Philips va ser qui va posar a les mans d'Eno el llibre *Silence* de John Cage tractat al capítol anterior, el seu enfocament encaixava perfectament amb la perspectiva d'Ipswich envers l'art. 'Procés, no produce' era el lema constant de l'escola, i aquell lema va quedar marcat en el jove artista (Sheppard, 2008 p. 43). Estimulat per *Silence* i sense preocupar-se per la seva falta de coneixements musicals, Brian Eno estava cada cop més interessat a manipular so que no pas en pintar. El seu entorn a l'escola d'art li va ensenyar la possibilitat de tractar la música no com un llenguatge formal i canònic de notes, sinó com al so com un mitjà mal·leable que podia ser recontextualitzat. Aquest equilibri entre precisió i indeterminació, atorgaria a la música d'Eno un aire tant de ciència com d'art, una qualitat de modernitat espontània que la va fer immediatament atractiva (Prendergast, 2003, p. 118).

Philips també va ser qui va familiaritzar Eno amb els minimalistes. Sense saber com integrar-se a l'escena experimental, el jove Brian va demanar consell al professor, qui va alertar-lo de les possibilitats de les gravadores de cinta, i va ensenyar-li els experiments de La Monte Young, Terry Riley i Steve Reich. Eno va quedar realment marcat per aquell descobriment, era una manipulació radical del so que no requeria cap mena de destresa instrumental formal i produïa una cosa realment molt musical. Una dècada després, Brian Eno va demostrar que les idees de Cage, Young i Reich, podien donar resultats sorprenents quan eren utilitzades amb la intuïció, per sobre de la composició formal.

Pel que fa a les gravadores de cinta, Sheppard (2008) relata que Eno va suplicar als seus pares que li comprassin una aquell Nadal, però no va tenir sort. Tanmateix, l'escola d'Ipswich en tenia d'algunes i Brian va començar a monopolitzar-les. Va aprendre a controlar-les no pas mitjançant manuals, sinó llençant-se directament a experiments de prova i error. Gairebé immediatament va començar a subvertir la seva funció bàsica reproduint les cintes al revés i experimentat amb aquestes (p. 49). Poc temps després va fer la seva primera peça musical gravant el so del colpejament d'una gran pantalla de làmpada de metall i després alterant la velocitat de la cinta, i un cop enganxat, Brian va tornar-se un autèntic adicte a les gravadores de cinta, recol·lectant reproductors de segona mà per experimentar amb ells. Ell mateix reflexiona a *A Year With Swollen Appendices*, sobre el seu entusiasme per aquests aparells durant la seva època a l'escola d'art:

*“New sound-shaping and space-making devices appeared on the market weekly (and still do), synthesizers made their clumsy but crucial debut, and people like me just sat at home night after night fiddling around with all this stuff, amazed at what was now possible, immersed in the new sonic worlds we could create. And immersion was really the point: we were making music to swim in, to float in, to get lost inside”* (Eno, 1995, p. 294).

Tot i que els seus estudis a Ipswich van introduir-lo a la música d'avantguarda i li van proposar una sensibilitat que informaria moltes de les seves pràctiques musicals posteriors, la seva connexió amb la música es va intensificar a Winchester College of Art, on va començar un programa de tres anys al 1966 (Lysaker, 2018, p. 56). Durant els seus anys a Winchester, el lema ‘procés, no producte’ va continuar guiant la seva pràctica, i es va involucrar en els seus primers conjunts musicals experimentals, com és el cas del *Merchant Taylor’s Simultaneous Cabinet*, una agrupació d’estudiants que es van dirigir cap a l’avantguarda interpretant obres com, ara bé, *X for Henry Flynt* de La Monte Young. Per molt sorollosa i anàrquica que pogués sonar, hi havia alguna cosa en aquella peça que semblava despertar en l’artista una resposta que anava molt més enllà de la voluntat de trencar amb l’establert. El minimalisme li va ensenyar a Eno a fixar-se en els matisos del so prolongat i els efectes psicoacústics del canvi mínim, a establir un marc on el so pogués desplegar-se per si mateix.

Cap al final de la seva formació, va escriure un assaig titulat *Music for Non-Musicians*, un breu discurs teòric inspirat per les lliçons apreses de John Cage i altres artistes que havien marcat els seus anys d’aprenentatge. Sheppard (2008), afirma que, en essència, era el manifest del lema ‘crea paràmetres, posa’ls en marxa i observa que passa’ (p. 60). L’interès se centrava en la proposta d’una nova forma d’apropar-se al so, sense la necessitat de coneixements musicals previs ni virtuosisme tècnic. La coincidència temporal amb l’assaig de Steve Reich *Music as a Gradual Process* reforça el clima d’idees en les quals Eno es movia. Aquest entusiasme per parlar del procés va continuar evolucionat al llarg de tota la seva carrera, impressionant a una gran part dels escriptors que l’han entrevistat. La seva aguda consciència de les varietats del procés creatiu, juntament amb la seva capacitat i disposició per articular les seves experiències amb ella, el distingeixen de la majoria de músics de la seva generació (Tamm, 1995, p. 40). L’any 1969, amb el seu diploma en Belles Arts, Eno va abandonar Winchester. Encara faltaven molts anys perquè formulés la idea d’un gènere al seu cap, però els fonaments teòrics i conceptuals que el regirien ja estaven assentats dins el seu imaginari.

L’estiu del 69, Brian va fer el gran salt a la capital i es va mudar a Londres, on es va instal·lar en una comuna compartida amb altres artistes. La ciutat estava en plena efervescència cultural, i s’havia convertit en un imant per a joves que buscaven canals d’expressió fora dels marges convencionals. Ben aviat, va enfrontar-se a la necessitat de trobar una font d’ingressos estables, així doncs, va estar treballant en una feina convencional mentre venia ocasionalment algun equip de so rescatat. Sheppard (2008) relata que en aquell moment, creativament, continuava sent un entusiasta buscant una sortida, però, si pensava en el seu futur, s’imaginava més aviat sent professor d’art. La vida li va canviar el dia que es va trobar

al tren a un antic amic, Andy Mackay, el qual li va parlar d'un projecte musical en formació. Necessitaven gravar unes maquetes i Mackay va pensar immediatament en ell (p. 74). Així va ser com va néixer la seva vinculació amb el que aviat seria Roxy Music, una de les etapes musicals més importants de la seva carrera.

Va ser durant els primers assajos de la banda que Eno va trobar-se per primer cop amb el sintetitzador VCS3, el qual ràpidament es va tornar en un instrument central. La seva configuració li permetia manipular el so de forma directa, sense cap teclat. Se'l va emportar a casa i va començar a experimentar, combinant-lo amb gravadores, amplificadors i unitats d'eco. En poc temps, va passar de ser un tècnic auxiliar a ser un paper central en el disseny sonor de la banda. Més que crear des d'un instrument, la seva contribució consistia a alterar el so dels altres, els components de Roxy Music proporcionaven a Eno una paleta sonora que podia manipular part per part, així com banyar en una sensació general o complementar, per exemple amb tonalitats oscil·lants (Lysaker, 2018, p. 67).

Durant els primers projectes amb Roxy Music, Eno va començar a desenvolupar un enfocament musical que, malgrat que encara estigués insert en la lògica del rock, ja deixava veure en un moment encara molt embrionari, part de la seva qualitat per crear paisatges sonors. Sheppard (2008) relata com, durant la gravació de *Ladytron*, Ferry li va demanar a Eno que evoqués un paisatge lunar. Aquest va respondre immediatament amb material que ja tenia preparat en cinta, com si ja tingués tota una biblioteca de sons ambientals potencials (p. 95). L'any 1983, el mateix Brian Eno reconeixeria a Bill Milkowski en una entrevista per la revista *Down Beat* que la idea de fer música relacionada amb un sentit d'espai o entorn feia molt de temps que rondava el seu cap des d'abans de fer música ambient: "*The idea of making music that in some way related to a sense of place – landscape or environment – had occurred to me many times over the last 12 years*" (Eno, 1983, p. 15). Roxy Music era un grup de rock amb una perspectiva força peculiar, la seva proposta era un collage excèntric on es barrejaven referències al glam, el rock n'roll, els clixés visuals de la cultura pop i una posada en escena teatral. Dins aquest context, Eno ocupava un lloc ambigu. Tot i que la seva funció era essencialment estàtica, compensava aquesta discreció instrumental amb una imatge molt cridanera (fig. 1), tant pel vestuari com per la seva actitud escènica, la qual va fer que la seva presència fos cada cop més reconeguda fins a convertir-se en un dels integrants més aclamats del grup, fins i tot superant al líder, Bryan Ferry.

Durant aquest període, Eno continuava explorant noves formes musicals. Després d'una gira del grup pels Estats Units, va donar una entrevista amb Nick Kent el febrer de 1973 per la revista *NME*, on va parlar de la seva recent curiositat per la *muzak*:

*"Right now, I'm very interested in Muzak as a form. I used to suffer from long periods of insomnia and had to create a piece using tape loops that took on the form of Muzak, which, in turn, helped induce sleep. Really, the potential of electronic music is only just beginning to be explored"* (Eno, 1973).



Resulta curiós el seu interès per la *muzak* cinc anys abans de la definició del gènere, tenint en compte que ell mateix exposaria posteriorment que la música ambient era una resposta a aquest model sonor en una clara intenció crítica a les poques qualitats musicals que tenia, tot i ser interessant en funció. En tot cas, veiem que el seu interès ja s'orientava cap a una música que coexistís amb l'entorn, en comptes de dominar-lo. Resulta encara més interessant la seva declaració que el potencial que oferia l'ús de la música electrònica tot just havia començat a ser explorat. Clarament, durant l'era de Roxy Music, l'artista ja apuntava al que posteriorment desenvoluparia. En paraules de Sheppard (2008): “*Eno seemed increasingly to be channelling influences from a wild, technologically advanced future*” (p. 125).

El seu pas per Roxy li va permetre desenvolupar la seva capacitat per a treballar amb el so de manera pictòrica, afegint textures, establint capes i introduint espais, sempre amb atenció a l'ambient general de la pista (Lysaker, 2018, p. 69). Tanmateix, cap a l'estiu del 73, el seu impuls creatiu ja apuntava més enllà del rock. A mesura que les diferències conceptuals es feien més evidents, els enfrontaments amb el líder del grup, Bryan Ferry, van acabar derivant en una ruptura. El 23 de juliol d'aquell mateix any, Brian Eno va deixar Roxy Music. Malgrat tot, Eno considera el seu període al grup com un element crucial per a la seva carrera, Mark Prendergast recull a *The Ambient Century*, una declaració que Eno va fer personalment l'any 1992: “*If I'd walked ten yards further on the platform or missed that train or been in the next carriage I probably would have been an art teacher now*” (Eno, 1992). Després d'haver establert la seva credibilitat com a innovador del rock experimental, va poder continuar intrigant al seu públic quan les seves composicions es van allunyar completament de les seves antigues formes. Tamm (1995), afirma que és poc probable que la música de Brian Eno hagués arribat a l'avantguarda del discurs de la música popular si no hagués començat la seva carrera dins el rock *mainstream* (p. 3).

### 3.2. Sons en transició

Deixar la música mai va estar al cap d'Eno després de deixar Roxy. Ara, completament lliure i amb una bona reputació per a poder reinventar la seva música, contemplava possibilitats infinites. Tornant enrere en el temps, durant una de les pauses que va fer el grup provocada per una amigdalitis de Ferry, Eno va participar amb el seu sintetitzador en una sessió del grup Matching Mole, on va conèixer a Robert Fripp, el qual estava produint l'últim àlbum del grup. Fascinat per ell, va convidar-lo poc temps després a dur a terme experiments amb cintes i guitarra. Aquesta col·laboració va significar la primera presa de contacte amb un dels artistes més decisius en el seu posterior desenvolupament de la música ambient (Sheppard, 2008, p. 109). Tot i que Fripp va quedar impressionat amb el sistema, al principi es mostrava escèptic respecte als resultats musicals, mentre que, per altra banda, Eno va veure el germen d'una col·laboració potencialment fructífera. Fripp va superar els seus dubtes inicials i va tornar per fer una segona sessió de la qual van sorgir dues interessants peces que es van publicar com a àlbum l'any següent, amb Eno ja separat de Roxy music.

L'àlbum, titulat *No Pussyfooting*, es basava en la interacció entre els bucles de cinta creats per Eno i la guitarra elèctrica de Robert Fripp, la qual Eno manipulava i tornava al flux sonor,

creant d'aquesta manera una espècie de diàleg continu entre els dos. A diferència del que havia fet anteriorment, aquí les atmosferes que generava Brian no estaven ocultes darrere de cançons normatives, sinó que eren presentades com a veritables paisatges sonors. Al primer tema titulat *The Heavenly Music Corporation*, el paisatge es construeix de forma gradual: abans que Fripp comenci amb el seu solo, al minut 2:30, ja s'ha establert una atmosfera mitjançant sons expansius i polsos repetits, els quals aporten una sensació rítmica difusa. A *Sawastika Girls*, la segona peça, la mateixa idea és intensificada: un so ondulant es manté durant tota l'obra, mentre Fripp repeteix un acord únic amb la seva guitarra. Més endavant, s'afegeix una tercera guitarra, la qual també es repeteix acords amb tons comprimits. Aquesta tercera guitarra contribueix a una textura densa i abstracta. En les dues peces trobem a Eno emergint com a compositor, oferint música que aspira a la condició de pintura. Donat que la mescla estableix un escenari sonor ample, la sensació que s'està entrant en un paisatge sonor es força palpable (Lysaker, 2018, p. 70).

A més de ser la primera obra on clarament podem veure a Eno apropar-se molt al que posteriorment desenvoluparia, *No Pussyfooting* li va permetre començar a veure l'estudi com a instrument, fet que es convertiria en un fonament del seu pensament musical. En una entrevista amb Andy Gil l'any 1995 per a la revista *Mojo*, reflexiona sobre aquest fet:

*“Processing, which is what that was, was at a very young stage: there was still this persistent idea that there was the musician who did his thing, then there was the producer who put on a bit of echo or something. The idea that there could be some real liaison between the person playing and the person doing the treatment was something quite new, and in fact, the first record I did with Fripp was exactly that: it was the two of us making one sound. . . . That kind of got me into the idea of the studio, not as a place for reproducing music but as a place for changing it, or re-creating it from scratch”* (Eno, 1995).

*No Pussyfooting* oferia un so diferent de qualsevol altre que s'estigués llençant a l'eclèctic mercat musical de 1973. Szabo (2015) afirma que l'àlbum era més proper a les peces de finals dels anys seixanta de Terry Riley que a qualsevol treball previ d'Eno o Fripp. Sense marcadors clars de la forma pop, les peces deixaven a l'oient sense una orientació temporal definida dins la seva estructura, obligant-lo a observar com les línies de Fripp es desplegaven (p. 171). L'àlbum representava també la primera manifestació concreta del mantra recurrent d'Eno que 'la repetició és una forma de canvi'. Lysaker (2018), compara les repeticions inexactes dels seus bucles de cinta amb les composicions de La Monte Young, i el seu ús de duracions esteses, alienes al pop, amb el tipus de paisatge sonor immersiu que va aconseguir Riley amb *In C* (p. 72).

Tot i que va passar desapercebut per gran part de la crítica quan va ser publicat, Fripp confiava en el fet que el temps posés a l'àlbum en el seu lloc, i així va ser. Eno, era conscient que frustraria als fanàtics que esperaven una cosa similar a l'estil art-rock de Roxy Music, però el realment important, es que amb *No Pussyfooting*, havia deixat una marca, establint-se com un artista de qui es podia esperar l'imprevisible (Sheppard, 2008, p. 158). Així doncs,

Prendergast (2003) afirma que aquest nou enfocament va fer que Eno introduís la tècnica minimalista de Reich al rock per primer cop (p. 119), d'alguna manera, estem davant les primeres llavors (encara embrionàries) del naixement de la música ambient.

Paral·lelament, Eno estava preparant el seu primer disc solista, *Here Come The Warm Jets*. Va reunir a diversos músics a l'estudi, i va acoblar de forma curatorial un conjunt de deu cançons que, en alguns aspectes anticipaven sorprenentment els desenvolupaments del punk i el new wave rock de finals dels setanta (Tamm, 1995, p. 97). Encara que Sheppard (2008) afirma que també feia referències al glam, i fins i tot, en els seus moments de major delicadesa difusa, es podia veure un auguri de la seva futura direcció ambient (p.155). L'àlbum va ser ben rebut per la crítica, i durant aquesta època l'artista es va endinsar en projectes d'altres músics (una cosa que continuaria fent durant la resta de la seva carrera), i es va afegir breument a una gira amb *The Winkies*. Va ser durant aquesta etapa quan va patir un col·lapse pulmonar que va obligar-lo a retirar-se temporalment. Com a conseqüència, va estar un període convallescent a l'illa de Tenerife, on va tenir temps per reflexionar sobre el seu rol a la música, i es va adonar que les gires no estaven fetes per ell, ja que ell era més aviat un 'tecnòleg' nascut per estar a l'estudi creant. Amb la seva música rock de principis dels setanta, encara estava compromès a assaltar el públic en l'àmbit musical, visual i conceptual, però al mateix temps, començava a estar cansat de voler impactar, volia fer alguna cosa que convidés a entrar en lloc d'imposar-se (Tamm, 1995, p. 129). Sheppard (2008), relata com durant aquesta època sentia el soroll de les cigales i es preguntava com podia incorporar aquest so a la seva música (p. 169), mostrant un cop més com en el seu cap anava concebant cada cop més idees properes a l'ambient. Poc temps després, va desenvolupar les *Oblique Strategies*<sup>8</sup>, juntament amb el seu amic de Winchester, Peter Schmidt, enfocant cada cop més el seu enfocament cap a la creació artística.

Després d'una llarga època de col·laboracions en projectes molt variats, l'any 1974, Eno va llençar el seu segon àlbum en solitari, *Taking Tiger Mountain (by strategy)*. La nova música oferia una visió de l'artista com a un autor inconformista en lloc d'un super curador, deixant de banda moltes de les marques més evidents del glam rock de *Here Come The Warm Jets*. Amb una gran disminució de l'agressivitat, els tempos eren més lents, els sons sintètics eren menys efectistes i els seus passatges de música sense paraules eren més còmodament integrats. Tanmateix, continuava sent essencialment un àlbum de cançons de rock (Sheppard, 2008, p. 189). Després de la sortida de l'àlbum, Eno va tenir un moment de dubtes existencials sobre la seva viabilitat com a artista solista. Tot i que confiava en la seva obra, la crítica va ser molt variada. En tot cas, els dubtes sorgits després del llançament d'aquest àlbum van ser una confirmació del seu desig d'explorar nous camins més enllà del rock ortodox. En paraules de Mark Prendergast: "*Eno was set to bring everything he knew to bear on the invention of his very special brand of ambient music*" (Prendergast, 2003, p. 119).

---

<sup>8</sup> Conjunt de cartes amb instruccions o suggeriments críptics pensats per desbloquejar la creativitat i estimular noves perspectives durant el procés artístic.

El que realment va precipitar el canvi en l'equilibri dels interessos musicals d'Eno, i el que va ajudar a cristal·litzar els seus pensaments sobre aquest nou tipus de música, va ser un accident. Sortint d'un estudi el gener de l'any 1975, va ser atropellat per un taxi. Hospitalitzat per segon cop en menys d'un any, es va trobar immers en un altre període d'introspecció, això va preparar l'escenari per a una revelació musical, que ell mateix va descriure de la següent manera:

*“My friend Judy Nylon visited me and brought me a record of 18th century harp music. After she had gone, and with some considerable difficulty, I put on the record. Having laid down, I realized that the amplifier was set at an extremely low level, and that one channel of the stereo had failed completely. Since I hadn't the energy to get up and improve matters, the record played on almost inaudibly. This presented what was for me a new way of hearing music – as part of the ambience of the environment just as the colour of the light and the sound of the rain were parts of that ambience”* (Eno, 1975).

Aquesta combinació accidental del so de la pluja amb la música difusa va fer que fos profundament conscient per primer cop del poder de la música que no exigeix atenció directa, i que s'integra de forma natural amb l'entorn, creant una atmosfera envoltant. Com he explicat anteriorment, Brian Eno ja havia creat paisatges sonors que anticipaven aquest enfocament, però no va ser fins aquest moment, que va posar totes les reflexions en comú, relacionant-les amb tot el que va aprendre de Cage respecte a l'acceptació dels sons accidentals com a part de l'experiència musical, i connectant-ho directament amb la seva recent necessitat d'emprendre un nou camí musical. Aquí és on Brian Eno comença el camí conscient que el portarà a la creació d'un gènere perfectament definit tres anys després.

Amb una nova idea musical en la qual centrar-se, els dubtes existencials previs a l'accident es van dispersar ràpidament i Eno va centrar els seus esforços a recuperar-se per tornar a treballar ben aviat. A principis de l'estiu, va aplicar la idea de música ambiental i silenciosa a una sèrie de sons que havia alimentat amb un sintetitzador (Prendergast, 2003, p. 119). Durant aquella època havia estat experimentat un altre cop amb Robert Fripp, i, animats pels resultats de les seves últimes gravacions, el duo va plantejar-se fer alguns concerts. Sheppard (2008), relata que Eno era el responsable de preparar una sèrie de “telons de fons” oberts pels concerts, sobre els quals Fripp improvisaria amb la guitarra, que al mateix temps es retroalimentaria en els sistemes de sintetitzador i retard de cinta de Eno (p. 199). Així doncs, Eno va posar-se a experimentar amb bucles, esperant crear nous camps tonals fèrtils sobre els quals Fripp pogués improvisar als concerts. Faria algunes modificacions tímbriques amb un equalitzador gràfic, però essencialment deixaria que la peça prengués forma per ella mateixa. Tant és així, que fins i tot va deixar-la sonant una estona mentre contestava al telèfon, ell mateix ho va explicar a Glenn O'Brien l'any 1978:

*“The phone started ringing, people started knocking at the door, and I was answering the phone and adjusting all this stuff as it ran. I almost made [“Discreet Music”] without listening to it. It was really automatic music ... Since then I've experimented a*

*lot with procedures where I set something up and interfered as little as possible”*  
(Eno, 1978).

Conscient que el seu rol principal era proporcionar un llenç per a la guitarra de Fripp, Eno va intentar no imposar gaires “esdeveniments” en aquest marc de tons, i en fer-ho, va establir indirectament un dels principis centrals de l'encara indefinit gènere. A més, tal com observa Lysaker (2018), en estar proporcionant la base sense encara la mà de Fripp, va alliberar completament el tipus de paisatge sonor que quedava sempre per sota dels altres instruments (en aquest cas la guitarra). Per primer cop, tot el que sonava era fet per ell, sense cap instrument addicional que prengués el protagonisme. Eno encara evitava el coneixement tècnic i la virtuositat, però ara, ja era capaç de generar una peça musical autònoma que se sostingués per ella sola dins d'una col·lecció d'obres que operen dins el gir sònic (p. 78). L'endemà, Eno va reproduir el seu experiment perquè Fripp l'aprovés i, per accident, va posar la màquina a mitja velocitat, fent que la música adquirís una majestat molt mística, expandint encara més el que ja era un espai sonor. Va resultar ser una tarda molt fructífera, la gravació quedaria guardada per als concerts, però més endavant seria convertida en una cosa molt més significativa.

Durant aquell mateix estiu, va començar a esbossar el seu tercer àlbum en solitari, tornant a reunir a un eclèctic grup de col·laboradors que hi participarien. El resultat, titulat *Another Green World*, fa honor als paisatges infinitament verds i inquietants que havia plasmat, i anunciaria a Eno com a autor d'un nou estil singular, tallant, per fi, el cordó umbilical estilístic amb Roxy Music (Sheppard, 2008, p. 207). Prendergast (2003), ressalta que una de les aportacions més importants d'aquest àlbum va ser el reforçament de la concepció de l'estudi com a part fonamental de l'experiència musical, un instrument que, en les mans correctes, podia fer meravelles (p. 120). En moltes de les cançons de l'àlbum, Eno es va allunyar completament de les estructures narratives que encara tenien molta presència en els dos àlbums anteriors, i va apostar per temes concebuts com a blocs estàtics d'interacció sonora, on l'oient podia decidir quins elements destacar. Aquest concepte va ser anomenat per ell mateix com a ‘música vertical’. En una entrevista amb Frank Rose per a la revista *Creem* aquell mateix estiu, explicava que ja no li preocupava fer música que comencés en el punt A, es desenvolupés en el B i acabés en el C en una progressió lògica, sinó que volia crear blocs sòlids d'interaccions. També va qüestionar el paper central de la lletra en la música comercial, defensant que la major part del pes de transmissió complex de la música recau en el mateix so, el qual pot arribar a evocar significats molt més profunds que la lletra (Sheppard, 2008, pp. 205-207). En tot cas, l'àlbum va ser un èxit en la seva intenció de desmarcar-se del rock com a artista creador d'atmosferes. Prendergast (2003), afirma que els passatges instrumentals de l'àlbum van atreure comparacions amb Satie i Debussy, i que hi havia una sensació d'un altre món al disc, una percepció que la música provenia d'un lloc nou i s'esvaïa en una altra esfera. Per Eno, això encaixava perfectament amb el seu ideal de crear una nova sensació d'espai acústic que només existia quan s'escoltava la gravació (p. 120). *Another Green World*, va ser, doncs, el primer àlbum en solitari que insinuaria notablement el decisiu pas que l'artista donaria amb el seu següent disc.

Durant el 75, Eno havia estat pensant a crear un segell discogràfic, i finalment va tirar el projecte endavant. *Obscure Records* va néixer amb la iniciativa de difondre més àmpliament projectes emergents de música experimental que en aquell moment encara eren poc accessibles per a una audiència popular. A finals d'any, el tercer llançament d'*Obscure* va ser, ni més ni menys, la peça que el mateix Eno havia creat gairebé accidentalment aquell estiu per a acompanyar els seus concerts amb Fripp. La gravació s'estenia per mitja hora, i, encara que també existia una versió curta coneguda com a *Wind on Wind*<sup>9</sup>, Eno va rebatejar la peça com a *Discreet Music*. Aquest disc, acabaria de confirmar al públic la capacitat d'Eno per a crear música atmosfèrica amb la instrumentació mínima, la qual no li devia res al rock. L'altra cara del disc, és una desconstrucció d'una de les peces preferides d'Eno: el Cànon en Re major de *Johann Pachelbel*. Li cridava especialment l'atenció a causa de la forma en la qual les seves qualitats emocionals i elegants s'aconseguien mitjançant la superposició de línies molt simples. Feia temps que Brian admirava l'obra, i de fet, tal com relata Sheppard (2008), durant una de les gires de Roxy Music l'any 1972, el grup va portar a tots els concerts una cinta d'introducció amb la peça barroca, la qual en aquell moment era l'últim descobriment musical d'Eno (p. 111).

Al revers del disc (fig. 2), Eno faria una declaració d'intencions clau per a definir aquesta obra com el seu primer àlbum ambient abans de la definició formal del gènere, tot i que ell mateix admet al llibre *A Year With Swollen Appendices*, que la seva primera col·laboració amb Fripp l'any 73 (*No Pussyfooting*), ja s'apropava bastant. A més d'explicar com va crear la peça mitjançant un sistema generatiu tenint un rol gairebé completament passiu, va exposar per primer cop públicament la seva intenció de fer música que pogués 'ser escoltada, i al mateix temps, ignorada'. Aquesta frase tan fonamental en la seva obra ambient, anava acompanyada d'una referència a les idees de la *musique d'ameublement*<sup>10</sup> d'Erik Satie: "perhaps in the spirit of Satie who wanted to make music that could mingle with the sound of the knives and forks at dinner". (Eno, 1975). Eno estava referint-se als orígens del mateix concepte de la música ambient tres anys abans de definir el gènere, la direcció estava clara. Seguidament, Brian explicava la seva experiència amb el disc de música d'arpa que va escoltar a baix volum després de l'accident amb el taxi, situant aquella experiència com un punt d'inflexió en la seva producció musical, la qual li va presentar el que per ell va ser "a new way of hearing music, as part of the ambience of the environment" (Eno, 1975). Arran de l'explicació de l'experiència, suggeria que el públic escoltés la peça en un volum baix. Dedicaria els últims paràgrafs a descriure l'obra de Pachelbel com un cànon molt sistemàtic, buscant la relació entre aquesta i el diferent procés que havia utilitzat per a fer *Discreet Music*.

L'àlbum va aconseguir que des del seu llançament fins al 78, el concepte ambient arribés a la consciència popular com a música que era tan 'ignorable' com interessant, però encara sense uns paràmetres o un nom clar que definís aquell tipus de música. Tanmateix, el llançament de *Discreet Music* marca una fita en la història del gènere, i en paraules de Sheppard (2008) va

---

<sup>9</sup> La qual estaria a l'àlbum *Evening Star* que va llençar juntament amb Fripp gairebé al mateix temps.

<sup>10</sup> Referència explicada a la pàgina 5 del treball.

definir de facto la firma que encara entenem quan s'aplica l'adjectiu 'enoesc' a la música (p. 224). En un mercat musical popular dominat per l'excés i la falta d'atenció, Brian Eno va introduir espai i temps per a pensar i reflexionar. Per a moltes persones, aquest disc va ser una porta d'entrada a la música més enllà del pop convencional, des d'una visió molt més complexa i profunda.

*"I made Discreet Music, which I suppose was really my first ambient record (though the stuff I'd done with the great guitarist Robert Fripp before that gets pretty close). This was a 31-minute piece (the longest I could get on a record at the time) which was modal, evenly textured, calm and sonically warm. At the time, it was not a record that received a very warm welcome, and I probably would have hesitated to release it without the encouragement of my friend Peter Schmidt, the painter. In fact, it's often been painters and writers - people who use music while they work and want to make for themselves a conducive environment- who've first enjoyed and encouraged this work."* (Eno, 1996, p. 295).

Durant els següents anys, el seu portafolis de projectes musicals innovadors va continuar expandint-se, vivint un període d'intensa experimentació i consolidació artística. Va col·laborar amb cineastes llençant el projecte *Music For Films*, pensat com a una biblioteca sonora per a mitjans audiovisuals. Les peces d'aquests àlbums han estat utilitzades a pel·lícules, televisió, publicitat, companyies de dansa i planetaris al Regne Unit, Estats Units, Austràlia Japó i Holanda (Tamm, 1995, p. 3). Va participar en una gran quantitat de projectes musicals i va ser en aquesta època en la qual va entaular amistats creatives amb David Bowie i Talking Heads, contribuint significativament en molts dels seus àlbums d'aquest període, i afegint textures diàfanies als temes. Un exemple és *A New Career In a New Town* de Bowie, la qual comença en el món oníric dels sons d'Eno, amb un ritme repetitiu i metronòmic, que en paraules de Mark Prendergast (2003) és un tribut directe al Minimalisme (p. 121). Durant aquest període també va realitzar el seu quart disc en solitari, el qual mai va acabar de convèncer a l'artista. Alguns dels seus col·laboradors reconeixen que en aquell moment, l'apetit creatiu de Brian estava desplaçant-se cap a un altre lloc. D'alguna manera, després de llençar *Discreet Music*, Eno estava en procés de formular intel·lectualment una forma completament diferent de pensar la música, i certament, el que estava fent en aquest àlbum era massa similar a la seva antiga forma de fer les coses (Sheppard, 2008, p. 267). Fruit d'innombrables sessions realitzades durant gairebé dos anys, *Before and After Science* va ser llençat el mes de desembre del 1977, a les portes de l'any en el qual finalment l'artista acabaria definint amb paraules exactes i clares el que havia estat configurant el seu pensament durant tants anys.

### ***3.3. La cristal·lització del gènere***

Fent un breu retrocés en el temps, poc abans del llançament de *Before and After Science*, durant una escala a l'aeroport de Colonia/Bonn, Eno havia quedat completament impressionat pel disseny tan elegant i espaiós de la terminal. Tanmateix, segons ell, la música que sonava de fons no complementava l'espai de cap manera, i va pensar que hi havia alguna cosa

completament errònia en el fet que la gent no es plantejés la música que s'utilitzava en aquesta mena de situacions (Szabo, p. 248-49). Eno, el qual sempre havia estat un 'volador nerviós', va adonar-se del fet que el tipus de música que feien servir encara provocava més nervis i d'alguna manera, feia pensar: "si aquest és el nivell de la música, com de dolents seran els avions?". Així doncs, lligant amb tots els conceptes sobre música atmosfèrica que havien estat al seu cap durant els últims anys, va començar a imaginar un altre tipus de música inspirada en el nucli conceptual d'aquesta anècdota:

*"I started to wonder what kind of music would sound good in a building like that. I thought, 'It has to be interruptible (because there'll be announcements), it has to work outside the frequencies at which people speak, and at different speeds from speech patterns (so as not to confuse communication), and it has to be able to accommodate all the noises that airports produce. And, most importantly for me, it has to have something to do with where you are and what you're there for - flying, float ing and, secretly, flirting with death.' I thought, 'I want to make a kind of music that prepares you for dying - that doesn't get all bright and cheerful and pretend you're not a little apprehensive, but which makes you say to yourself: actually, it's not that big a deal if I die'" (Eno, 1996, p. 295).*

Durant els mesos següents, Brian va produir quatre pistes basades en bucles de cinta com a alternatives al que ell percebia com un enfocament ingenu de la música als aeroports. A diferència d'aquella altra música, aquesta, estava pensada perquè no hagués de ser obligatòriament ignorada pels passatgers a causa de la seva feixuguesa, sinó que proporcionava l'opció que també pogués ser objecte d'atenció i fins i tot de gaudi per aquells interessats en evadir els seus nervis durant l'espera, o simplement en existir en aquell mateix espai sense cap altre pensament inquietant típic en una situació com aquesta. Tot i aquest plantejament, la música també podia ser ignorada, i en aquest cas, la seva atmosfera de fons continuaria generant un impacte molt més positiu que la 'irritant' música enllaunada.

Després d'anys fent música ambient, finalment, aquesta havia arribat formalment. A la tardor de 1978, va llençar les quatre peces sota l'àlbum *Ambient 1: Music for Airports*, una fita en la seva carrera i en la història del gènere, ja que va ser el primer àlbum que rebia el seu nom, i a més, venia acompanyat d'un manifest que definia les característiques del gènere (fig. 3). En aquest manifest, Eno començava parlant del fet que és comprensible que la reputació de la *Muzak* hagi portat a descartar el concepte de música ambiental com una idea digna d'atenció. Seguidament, exposava que en els últims anys s'havia interessat a fer música que servís com a ambient, però sense que perdés qualitat, i diferenciant-se de la *Muzak*, establia el terme de música ambient per aquest concepte. Explicava que el seu objectiu era crear peces originals per a moments i situacions concretes, construint un petit catàleg de música adequada per a diversos estats d'ànim i ambients. D'aquesta manera, deixava clar que la música ambient no només era funcional, sinó que també t'hi podies perdre en la seva atmosfera, i que podia ser fins i tot emocional. A continuació, comparava la música ambient amb la *Muzak* convencional: mentre la música enllaunada eliminava les peculiaritats acústiques i buscava estimular artificialment, la música ambient realçava aquelles particularitats, i induïa calma i



espai per a pensar. Finalment, conclouïa amb el seu axioma més conegut: la música ambient devia poder ser ignorada o escoltada amb interès, sense imposar mai una forma concreta de ser percebuda.

La portada de l'àlbum (fig. 4) semblava una ampliació d'un mapa topogràfic. El primer tema consistia en el músic Robert Wyatt tocant el piano d'una forma gairebé minimalista, mentre Eno deixava espai per efectes electrònics ocasionals. Durant el segon tema, unes veus angelicals entonaven notes individuals, d'una manera sòbria, però certament electròniques quan les seves veus passaven pels equips d'Eno. La tercera pista era una mescla de les dues primeres, i la quarta, era la més atmosfèrica i electrònica, amb sons que recordaven a les trompetes però des d'un prisma completament 'enoesc'. Juntes, les quatre peces sumaven quaranta-vuit minuts d'ensomni ingràvid (Sheppard, 2008, p. 279), i van rebre títols numèrics simples, fent referència al nombre de pistes per cara: 1/1, 2/1, 1/2 i 2/2. Un altre aspecte interessant és que el revers de l'àlbum anava acompanyat per quatre partitures gràfiques diagramàtiques dissenyades per Eno que representaven cada peça (fig. 5). En comptes de notes, utilitzava diverses marques, Lysaker (2018), ho interpreta com a un suggeriment que *Música for Airports* no és una obra convencional, i un advertiment al públic del fet que cal omplir els horitzons per escoltar el que forma part d'aquest àlbum (p. 16).

*Music for Airports* representava la cristallització total de les idees sobre la música ambient que havien estat implícites en una bona part de l'obra d'Eno des de l'any 1975. És imaginable el repte que aquest llançament va suposar per a una audiència rock de finals dels anys setanta, encara lidiant amb les seqüeles del punk (Sheppard, 2008, p. 280). Els periodistes van criticar la música ambient durant molts anys, descrivint-la com a música freda i sense emoció, no seria fins a gairebé a la dècada dels noranta quan la reputació popular del gènere faria un gir:

*“Like a lot of the stuff I was doing at the time, this was regarded by many English music critics as a kind of arty joke, and they had a lot of fun with it. I'm therefore pleased that the idea has stuck around so long and keeps sprouting off in all sorts of directions: it comes back round to me like Chinese Whispers - unrecognizable but intriguing. Those early seeds have contributed to a rich forest of music”* (Eno, 1996, p. 296-97).

De forma significativa i sorprenent (tenint en compte la seva primera recepció) *Music for Airports* acabaria convertint-se, amb el temps, en un dels discs en solitari més venuts de Brian Eno, superant les 200.000 còpies arreu del món. I, per sobre de tot, en un àlbum fundador del posterior desenvolupament del gènere, el qual seguiria per dècades fins avui dia.

Eno va passar els següents anys als Estats Units, fent diversos viatges per Europa, Àfrica i el Sud-est Asiàtic. Durant aquesta època, va produir tres àlbums que, juntament amb *Ambient 1: Music for Airports*, va denominar la sèrie ambient. Els quatre àlbums conformaven un conjunt molt atractiu, amb portades que presentaven dissenys topogràfics similars al de *Music for Airports*. D'aquests quatre, només el primer, *Music for Airports*, i l'últim, *On Land*, van ser compostos principalment per Eno. *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* és una

col·laboració amb Harold Budd, i *Ambient 3: Day of Radiance*, consisteix en composicions de l'interpret de dolçaina Laraaji. *Ambient 4: On Land*, llençat l'any 1982, és un dels seus àlbums més interessants pel que fa a la concepció de la música ambient com a creadora d'espais sonors i atmosferes immersives. És una representació acústica dels records d'infància d'Eno, cada pista pintava una ubicació sonora dels paisatges que el van envoltar quan era petit. En paraules de Prendergast (2003), va ser un material sorprenentment poderós, fet amb sons trobats, instruments electroacústics, no-instruments i la participació activa d'altres músics (p. 125).

Un any després va llençar *Apollo: Atmospheres And Soundtracks*, juntament amb Lanois i el seu germà petit Roger. Aquest va ser el resultat d'un encàrrec per a compondre la banda sonora d'un documental sobre les missions *Apollo* a la Lluna. L'estil musical és molt similar al d'*On Land*, però amb un major èmfasi en el material melòdic, creant temes que són tant immersius com estètics. *Deep Blue Day* (la qual és la peça de l'obra de Brian que més impacte ha tingut en el desenvolupament del meu gust per la música ambient), té la capacitat de transportar-te completament a un món flotant i lluminós, on no existeix la percepció del temps. Aquesta capacitat per evocar sensacions tan profundes va molt més enllà de la funció de ser música estètica de fons, la música ambient, més que cap altre gènere, posseeix la capacitat de permetre a l'oient 'habitar' dins de la mateixa música. En paraules de Tamm (1995), així com *Music for Airports* va ser una resposta a l'agressivitat de la *Muzak* comercial, *Apollo* li va donar l'oportunitat de retractar la seva reacció davant l'alba de l'era de l'exploració espacial (p. 140). Eno estava cada cop més decidit a crear experiències acústiques que ressonessin amb la realitat. Una col·laboració amb Harold Budd l'any 1984, titulada *The Pearl*, tenia el que en paraules de Prendergast (2003) era "a submarine quality, the feeling of creaking galleons at the bottom of a clear ocean teeming with life" (p. 125).

La música ambient d'Eno va continuar evolucionant. L'any 1985 va aparèixer una de les primeres obres específicament dissenyades per CD, *Thursday Afternoon*. En aquesta gravació, Eno va treballar a partir d'agrupacions de teclat que es transformaven gradualment en textures atmosfèriques. El més notable era la seva capacitat per reproduir-se indefinidament, omplint l'espai de forma contínua i funcionant com un element d'ambientació acústica, més que com a música destinada únicament per a ser escoltada. L'obra va sorgir del seu interès per la creació d'escultures de vídeo, mitjançant monitors de televisió com a superfícies de projecció de llum i color, acompanyades d'ambientacions similars. L'any següent, va donar diverses conferències per Europa, on va descriure de forma concisa cap a on l'havia portat el seu camí amb la música ambient, afirmant que tota la seva obra aspirava a la condició de la pintura, una condició de ser quasi però no completament estàtica (Prendergast, 2003, p. 126). En aquell moment, la posició d'Eno en el món de la música havia canviat radicalment, havent convertit el seu so en una firma de la dècada. Ell continuaria realitzant una infinitat de projectes (molts d'ells immersos en l'art visual) fins avui dia, però, ja a finals dels anys vuitanta, diversos artistes van començar a seguir el camí que ell havia traçat durant aquella última dècada, adoptant diverses perspectives estètiques i conceptuals.

### 3.4. L'evolució de l'ambient

Lysaker (2017) afirma que Eno va convertir la paraula ambient en un terme artístic concentrat en un pensament que continua mutant (p. 157), i en paraules de Adknis (2020), aquest terme va començar a ser un prefix per a descriure els múltiples subgèneres que van sorgir posteriorment (p. 120). D'alguna manera, la música ambient va començar a ser un gènere amb cada cop més autonomia i reconeixement, més enllà del que Eno havia fet des de *Music for Airports*. Aquest fet, doncs, va comportar que el gènere s'expandís cada cop més fins al punt que, al llarg dels últims quaranta anys, han sorgit moltes branques que parteixen de molts dels principis originals que Eno va exposar. Tot i que el gènere ha desenvolupat certs aspectes estilístics recurrents i coincidents amb el manifest ambient (com, ara bé, un temps generalment lent, estructures tonals o modals, línies melòdiques fragmentades, l'ús de drons i una atmosfera singular), cada músic va emfatitzar diferents aspectes i afegir de nous en les seves propostes, generant resultats sonors molt diversos i enriquidors pel gènere. Així doncs, durant els anys vuitanta, i especialment en els noranta, la música ambient va transformar-se en una plataforma sonora capaç d'acollir una àmplia gamma de sensibilitats diverses, donant lloc al sorgiment dels subgèneres que, tot i que molt diversos en estil i propòsit, comparteixen l'objectiu comú de crear entorns sonors immersius que transformin l'experiència de l'oient.

Gairebé contemporanis a l'època de desenvolupament ambient d'Eno, les figures de Harold Budd, Laraaji i Steve Roach van desenvolupar un vessant que s'enfocava més exclusivament en la meditació i l'espiritualitat, coneguda com a *Space ambient*. Aquest subgènere se centrava en l'ús dels mateixos recursos que utilitzava Eno, però amb una direcció molt més suau i harmònica, fomentant la contemplació i l'estat de trànsit en la major part de la seva producció. Posteriorment, Stars of the Lid treballaria en una línia molt similar, però emfatitzant encara més els paisatges fets a partir de drons els quals han estat clau pel desenvolupament del *Drone ambient*. En aquest punt, el gènere s'enfocava cada cop menys en la doble personalitat 'enoesca' de l'ambient (en el sentit que podia ser ignorat o escoltat amb atenció de la mateixa manera). Si bé en el plantejament original d'Eno ja existia la dimensió atmosfèrica i emocional en moltes de les seves peces (com, ara bé, a *Apollo* o a *On Land*), aquest plantejament es regia per la dualitat en la qual aquesta música podia ser ignorada de la mateixa manera, com a fons funcional. És a dir, ambdós usos coexistien. Amb l'evolució del gènere, molts artistes van començar a deixar de banda aquesta ambigüitat teòrica per a centrar-se gairebé exclusivament en el vessant més profund de la música ambient. Aquesta profunditat no va ser només meditativa i lluminosa, sinó que també va ser portada a terrenys obscurs amb el *dark ambient* i l'ambient industrial de Lustmord (Adkins, 2020, p. 120).

Dos dels subgèneres més reconeguts durant els anys noranta van ser l'*ambient techno* i l'*ambient house*, impulsats per artistes com The Orb o Aphex Twin, considerats els grans noms de l'època daurada de la música ambient. Aquests fusionaven l'estructura rítmica de la música electrònica amb textures flotants i paisatges sonors eteris. Segons Rupert Till (2017), aquests subgèneres van marcar una nova etapa en la història de l'ambient, coincidint amb

l'explosió de la cultura de la música electrònica de ball (*EDMC*) la qual va crear nous conceptes i espais per expandir gènere (p. 7-8). Un d'aquests espais d'expansió van ser les *chill-out rooms* britàniques, on els *ravers* descansaven després d'estar hores ballant a les sales on hi havia més *BPMS*, passant a introduir-se en les atmosferes atemporals de la música ambient, en moltes ocasions sota els efectes de les drogues. Aquest fenomen és àmpliament analitzat per David Toop al capítol tercer del llibre *Ocean of Sound* (1995). En poc temps, aquestes sales de descans van tornar-se en espais on el principal atractiu era submergir-se en la música ambient, i així doncs, el reconeixement del gènere va començar a créixer de forma exponencial (Maeder, 2014, p. 5).

Així doncs, dins de tot el context treballat en aquest capítol, veiem com la figura de Brian Eno actua com a catalitzador d'un gènere que no pot entendre's sense el seu paper, que va des dels seus primers anys d'educació, on ja absorbia influències clau d'aquells que acabarien sent els seus precedents conceptuals, fins al moment en què, després de tota una dècada d'experimentació al món de la música, és capaç de percebre, articular i donar nom al gènere. És evident que moltes de les idees que va desenvolupar ja havien estat explorades per altres artistes durant dècades anteriors, però el que Eno va formular continuava sent fruit d'una sèrie de particularitats que, junt amb aquelles idees base ja existents, formaven un concepte que seguia essent relativament nou. Amb tot això, el realment decisiu va ser que, a més, Eno va aconseguir dotar a aquell concepte d'una estructura discursiva perfectament definida, amb un text expositiu clar imprès a les notes del simbòlic primer àlbum que rebia el nom del gènere, a manera de manifest presentat per primer cop a tothom qui comprés el disc. A partir d'aquest gest fundacional, el que abans era un conjunt dispers de pràctiques experimentals es va convertir en un gènere reconeixible, que obriria la porta a una multiplicitat de subgèneres i exploracions sonores. Com ho explica Demers (2010), Eno proporciona el model per a moltes obres posteriors: un llenguatge tonal repetitiu, absència d'atacs abruptes, llargues dissolucions i una composició no teològica, com si la melodia pogués continuar indefinidament (p. 117). Així, l'ambient va transcendir la seva condició experimental per convertir-se en un llenguatge compartit, en constant evolució, amb una riquesa que resideix precisament en aquesta amplitud de formes que parteixen d'una mateixa arrel conceptual.

#### 4. Anàlisi musicològica d'*Ambient 1: Music for Airports*

Després d'haver desenvolupat el recorregut de la trajectòria vital de Brian Eno fins a la seva era ambient, considero pertinent realitzar en aquest breu capítol una anàlisi musicològica d'una de les seves obres clau treballades anteriorment: *Ambient 1: Music for Airports*. L'elecció d'aquest àlbum per a l'anàlisi, no només respon a la seva importància simbòlica com a obra fundacional del gènere ambient, sinó també a la riquesa de fonts existents sobre aquesta, les quals em permeten abordar l'anàlisi amb més rigorositat dins les possibilitats del format d'aquest treball. Les característiques conceptuals i contextuals de l'àlbum ja han estat treballades al capítol anterior, tanmateix, fent un breu recordatori, *Ambient 1: Music for Airports*, consta de quatre composicions subtils i d'evolució lenta, creades superposant bucles de cinta de longituds diferents. Eno va permetre reproduir aquests bucles junts de diverses maneres, però sense cap mena d'estructura rítmica subjacent que regulés les seves interaccions. Així doncs, *Music for Airports* ens presenta sons alliberats de qualsevol partitura, i així ens ho fa saber Eno al revers del disc amb les representacions gràfiques de les peces. L'àlbum és, doncs, un assemblatge d'aquests bucles interactuant, en comptes d'un registre sonor de músics executant una partitura convencionalment. Segons Lysaker (2018), aquest fet presenta a l'oient sons que s'agrupen de formes que eludeixen, sense evitar del tot, la sensació habitual de fenòmens com l'alçada, els acords, les tonalitats, l'harmonia i el ritme que orienten gran part de la tradició musical occidental (p. 16). Cada peça ocupa aproximadament la meitat d'un costat del disc, i en paraules de Tamm (1995), els colors tonals purs i clars predominen en aquests tapissos sonors de canvis lents, que, estan pensats per a ser capaços de respondre a l'objectiu d'Eno: suggerir diferents nivells d'atenció auditiva, sense imposar cap en particular (p. 132).

La primera pista de l'àlbum, *1/1*, és construïda a partir d'una estructura molt senzilla, deixant veure un clar teixit minimalista, però alhora profundament evocador. Des dels primers dotze segons, s'estableix una seqüència de notes de piano: en primer lloc, una frase descendent de sis notes, seguida per un breu ascens, sobre la qual se superposa un segon piano, el qual és elèctric. Aquest segon piano aporta breus frases o acords suspesos a l'espai sonor. L'eco generat per les notes inicials torna a presentar-se successivament, i es van produint petites variacions en els elements secundaris electrònics, com, ara bé, acords que ressonen durant espais de temps prolongats, reforçant així la sensació de suspensió temporal. Entre aquestes repeticions, es produeixen alguns silencis de duració aleatòria, configurant així un conjunt de fragments musicals que no acaben de constituir-se en una melodia tancada. Les notes són presentades a intervals irregulars. Al llarg del primer minut, la frase de piano principal es repeteix tres cops, però mai de la mateixa manera ni amb la mateixa duració, trencant així qualsevol expectativa de ritme regular i generant una sensació d'espai flotant, en el qual cada un dels sons sembla sorgir i desaparèixer amb autonomia pròpia.

La sensació estètica del tema és suau i pacient, Lysaker (2018), remarca que hi ha certs fragments que són 'seductors', en el sentit que criden l'atenció. Un d'aquests elements interessants és la frase descendent de piano que se sent al voltant del minut 1:12, la qual

segons el filòsof estatunidenc, recorda a la cançó infantil *Frère Jacques* (p. 16). Certament, aquests elements que remetent a cançons infantils poden arribar a ser molt interessants pel que fa als nostres records sonors difosos de la infantesa, els quals, poden venir al nostre cap sense necessitat de situar-los, simplement com a sensacions peculiars i íntimes<sup>11</sup>. Aquest recurs s'ha utilitzat fins i tot a melodies principals de temes ambient relativament recents, com, ara bé, *Don't Bother They're Here*, de Stars of The Lid. *1/1* se sent com un espai en un moviment molt calmat i lent, i es desplega al llarg de la duració audible d'aquesta, la qual dura al voltant de disset minuts i mig. Els fenòmens succeeixen a diferents velocitats i continuen després que la nostra atenció s'hagi desplaçat cap a una altra part, en un context prolongat que accentua la sensació d'espai sonor.

La segona peça, *2/1*, és en paraules de Tamm (1995), la més pura i, possiblement, la més efectiva de les quatre composicions (p. 132). En l'àmbit formal, s'articula gairebé completament a partir de capes vocals. Les veus de Christa Fast, Christine Gomez, Inge Zeiniger i el mateix Eno, se superposen mentre canten "ahhhh". El primer grup es desplega durant uns quaranta segons, mentre que el segon acaba cap al minut 1:35, amb alguns punts on les veus cedeixen al silenci. Cada nota se sosté aproximadament durant cinc segons, i totes les veus han estat tractades electrònicament per a donar-los un enfocament envoltant i un decaïment suau. Lysaker (2018) remarca el fet que la partitura del revers de l'àlbum que correspon a la pista es força encertada, ja que està representada per blocs rectangulars i allargassats de so, presentats de forma simple i de vegades superposats entre ells (p. 132). En aquest tema, els moments de silenci són més evidents que a l'anterior, però aquests silencis no funcionen com en un tema convencional, on les pauses acostumen a marcar algun aspecte del ritme, aquí, no tenen cap mena de funció rítmica, simplement succeeixen sense cap ordre ni paràmetre. Així doncs, la peça avança d'una forma molt imprevisible, sense un patró que puguis anticipar, provocant que la pista s'escolti d'una manera més oberta sense esperar res, o pel contrari, pot generar més distraccions. Tampoc té grans canvis de volum, fent que l'estabilitat sigui encara més evident.

Tamm (1995), explica que el ritme de la peça està organitzat d'una manera serial. Cada nota llarga va ser gravada en una cinta separada per Eno, i cada una d'aquestes cintes va ser convertida en un bucle de diferent longitud. Les relacions entre les longituds dels bucles no tenia cap mena de paràmetre, Eno no les va mesurar amb precisió, sinó que simplement va tallar el que li va semblar una quantitat raonable de cinta extra per a cada nota, i després va posar en marxa tots els bucles i els va deixar configurar de la forma en la qual escollissin configurar-se. Així que de vegades obtenia agrupacions denses i silencis bastant prolongats, i posteriorment sorgia una seqüència de notes que formava una espècie de melodia. Per tant, Eno va considerar irrelevants les proporcions exactes entre els cicles de repetició de les set notes (p. 133).

---

<sup>11</sup> Gaston Bachelard examina profundament aquest fenomen a *La Poétique de l'Espace* (1957) i explica que molts d'aquests records sensorials de la infància queden a la ment per la resta de les nostres vides. Aquestes sensacions són especialment reconfortants, i fan que l'oient se senti protegit i en un espai càlid i íntim.

La tercera pista, *1/2*, és una combinació dels elements de les dues primeres peces amb alguns canvis. El piano toca una sèrie de notes diferents i més elaborades que a la primera, i es torna a escoltar el segon piano elèctric que ocupa un registre tonal més baix i executa una part més curta. Les veus ressonen en tons simples, gairebé idèntics a *1/1*, tot i que apareixen amb menys freqüència. La pista comença amb dues notes de piano, seguides per tres segons de silenci, i després ve tota una seqüència de piano exploratòria i improvisada, la qual es complementa per l'entrada del piano elèctric amb una línia descendent que comença al segon número cinc, i acaba a l'onze, ressonant fins que les veus entren, esvaint-se entre aquestes cap al segon número vint. Seguidament, es van desplegant seqüències similars que tornen a jugar amb els silencis i els ecos del piano elèctric fins al final del tema.

Tornem a veure que el tema no funciona com si fos un grup de músics interpretant junts i desenvolupant una melodia o una idea musical. Tampoc hi ha un fons musical sobre el qual variïn les notes. En canvi, el que notem són línies de so separades que, de tant en tant, es creuen entre elles. Tot el conjunt sona molt senzill, sense mostrar cap mena de virtuosisme o tècnica complicada. De fet, Lysaker (2018) remarca que les parts de piano són tan simples que podrien haver estat tocades per qualsevol persona sense coneixements amb l'única ordre de mantenir la improvisació d'una forma senzilla i suau (p. 23). Un altre aspecte interessant que també es veu a *2/1*, és la reverberació de les veus, la qual difumina tant el so que realment no interessa si les veus en la gravació original són perfectes. L'efecte general fa que no puguem distingir amb claredat qui canta cada nota. En conjunt, *1/2* està organitzada d'una forma molt modesta, i tècnicament, és clar que no busca impressionar, però la seva bellesa recau en això mateix. Moltes de les parts semblen sonar de forma accidental, i aquesta accidentalitat era un dels grans conceptes que havia estat buscant, inspirat per les obres de Cage i els minimalistes.

En paraules de Lysaker (2018) una densitat encara major caracteritza l'últim tema, *2/2* (p. 24). Aquest comença amb un brunzit de vuit segons, i a partir d'allà, comencen a emergir tons de sintetitzador sense cap melodia ni desenvolupament lineal. Tot i que no hi hagi acords definits i el desenvolupament del tema sigui descrit per molts autors com el més simple i mancat de melodia, el conjunt de notes crea una sensació envoltant, i personalment considero que lluminosa i d'aura quasi sagrada. Els registres baixos aporten una profunditat, mentre que els tons més aguts floten de forma molt suau, generant una sensació molt majestuosa en la seva simplicitat. D'alguna manera envolten com si oferissin un espai segur, suspès en el temps. La música no avança, però tampoc es deté, flota. Aquesta sensació ja ha estat ressaltada en els temes anteriors, però en aquest últim considero que és encara més evident, i a diferència dels altres, en aquest cas sona d'una forma molt lluminosa i gairebé sacra. El que sí que és innegable, és que no s'explora cap so produït per un instrument, tot i que el sintetitzador genera sons similars als d'una trompa, tanmateix, és clar que estan produïts per un sintetitzador.

A la seva interpretació de *Music for Airports*, Szabo (2017) destaca el fet que Eno crea tot un espai sonor, que lluny de ser simplement relaxant, es mou en un territori emocional ambigu. A través d'acords sense cap resolució, entrades sonores imperdibles i timbres que es mouen

entre la calidesa i la fredor, l'àlbum transmet una mescla d'estats força peculiar que varia segons la pista: calma, majestuositat, melancolia i una sensació d'estranyesa en alguns dels temes. Aquesta ambivalència no és pas un error, com assenyala l'autor de l'article *Unsettling Music for Airports*, aquest fet és intencionadament un dels nuclis de la seva proposta artística. D'aquesta ambivalència venen moltes de les reaccions oposades que va provocar l'àlbum, alguns el consideraven reconfortant, mentre que altres el consideraven avorrit i pertorbador en alguns punts. Szabo explica com això no només reflecteix les diferències entre els oients, sinó que també és un reflex de la diversitat de sensacions entre les mateixes pistes de l'àlbum, amb colors tímbrics que oscil·len entre el que és acollidor (1/1, 2/2) i el que és inquietant (1/2, 2/1). En comptes d'imposar una felicitat o calma artificial per a aquells passatgers més nerviosos (com ho hagués fet la *Muzak*), *Music for Airports* proposa una acceptació variada de la incertesa abans d'agafar un avió, abraçant els diversos estats emocionals del pensament humà (pp. 314-19).

Des de la mirada de Lysaker (2018), *Music for Airports* és revelada com una obra que desplaça l'atenció de la narrativa musical convencional cap a la textura sonora i les relacions tímbriques. Tanmateix, no s'ha de malinterpretar com a rebuig de la melodia o l'harmonia, ja que està subtilment present en alguns temes, però simplement no ho prioritza en aquesta obra. *Music for Airports* busca submergir-se en sons particulars, efímers i fluctuants que no volen sostenir res més que la seva pròpia presència. Així doncs, l'oient no segueix un camí progressiu, aquest es troba amb essències sonores que no deixen una empremta continuativa dins un transcurs lògic del tema, sinó que deixen una impressió. Aquestes essències, a més, no són fixes, ja que canvien segons el sistema de reproducció utilitzat i l'espai on les pistes són reproduïdes, fent que l'àlbum sigui una constant interacció entre el seu contingut i el context en el qual és escoltat. En aquest sentit, *Music for Airports* no és només una obra de Brian Eno, sinó que és una obra d'aquells que l'escolten i de la manera en la qual l'escolten (p. 25). Justament en aquesta ambigüitat és on radica l'audàcia del plantejament d'Eno, la seva música és capaç de descentrar a l'oient d'una pràctica d'escolta musical habitual i obrir un espai que no demanda res en particular, i per això mateix, permet pensar, sentir i divagar. Així doncs, com ja he exposat en l'anterior capítol, *Music for Airports* té una importància cabdal pel posterior desenvolupament de la música ambient. Eno descriu i li dona un nom al gènere, encaminant-lo cap a una forma conceptual oberta que altres artistes continuaran explorant. En paraules de Szabo (2017) "*Eno's Airports established certain thematic and affective coordinates that surveyed ambient music's later expansion as a genre*" (p. 309).



## 5. Habitar el so: fenomenologia de l'ambient

En aquest darrer capítol em proposo abordar la música ambient des d'una aproximació més fenomenològica i experiencial. El gènere, amb el seu caràcter obert, atmosfèric i no-narratiu, ofereix una forma d'escolta que convida a la contemplació, la immersió i la transformació de l'experiència musical. Partint d'aquesta línia, tractaré dues idees fonamentals explorades per diversos autors: en primer lloc, el concepte de l'atmosfera sonora com a eina per habitar o imaginar espais a través de la dissolució de les jerarquies d'escolta i els elements sonors del gènere; en segon, la capacitat de la música ambient per generar temporalitats suspeses a través de la seva estructura no-lineal. Al final del capítol, vull reunir aquests dos conceptes per plantejar un altre aspecte molt interessant i valuós: en fomentar una connexió profunda amb el present a través de la temporalitat suspesa i, al mateix temps, generar mitjançant les atmosferes sonores una sensació d'unitat entre tot allò que percebem, la música ambient facilita estats de consciència expandida i una experiència d'integració amb el món, la qual pot generar un impacte notablement positiu en les experiències vitals dels oients.

Demers (2010), destaca com possiblement més que cap altre gènere, la música ambient ha portat molts acadèmics a explorar i analitzar el procés d'escolta, adoptant enfocaments que van des de la fenomenologia i la psicoacústica fins a l'estètica (p. 117). Aquest fet resulta força irònic, tenint en compte que, quan es van començar a produir les primeres peces ambient pròpiament dites, la crítica sovint les qualificava de simples en un sentit despectiu. Tanmateix, la realitat és que aquest gènere transcendeix la funcionalitat que molts li atribueixen de manera reduccionista. Adkins (2019) reflexiona sobre com aquestes perspectives ens permeten veure el gènere no només com una eina de relaxació o com un fons sonor, sinó com un vehicle d'exploració cultural i conceptual. L'evolució del gènere demostra que la música ambient, en lloc de simplement proporcionar un recurs funcional per a sonar de fons, pot actuar com un reflex del pensament contemporani i de l'entorn en el qual es desenvolupa (p. 119).

### 5.1. Atmosferes sonores: la percepció de l'espai

L'artista ambient dissenya atmosferes a través de diversos elements que conformen espais sonors en els quals l'oient pot habitar. Així doncs, la música es converteix en un entorn, en un espai sense ubicació física, però perceptible i habitable. Ja des dels inicis del gènere amb Brian Eno, la música ambient es caracteritzava pel manteniment d'una única atmosfera persistent. Ell mateix va definir el concepte d'ambient a les notes de *Music for Airports* (1978) com "*an atmosphere, or a surrounding influence: a tint*". Prendergast (2003) recull unes declaracions formulades per Eno l'any 1997, les quals il·lustren clarament la seva concepció de l'experiència d'habitar un espai sonor:

*"Music as immersion is really the basis of ambient music. It moves away from the idea of music as a sort of sonic film unfolding before your ears, and instead suggests a place, a landscape, a soundworld which you inhabit. It emphasizes*

*the textural and dynamic aspects of music over narrative and the directional. It suggests a different role for the listener, and a different set of expectations about how music can be used. It ends up somewhere between Muzak and La Monte Young, somewhere between music and sculpture” (p.130).*

Des de la visió de Demers (2010), la música ambient destaca en la creació d'una mena d'embolcall acústic que rodeja l'oient. Exposa que el so pot crear espai, però aquest espai no és merament físic, sinó que també és psicològic, basant-se tant en la memòria i la nostàlgia com amb la sensació corporal (p. 119). Aquestes descripcions resulten molt evocadores, però cal profunditzar en el significat de l'atmosfera i en com es formen i es perceben dins la música ambient. L'estudi d'Ulf Holbrook (2019) és especialment rellevant per aprofundir en aquests conceptes. L'autor de *Three manifestations of spatiality in Ambient music*, exposa que quan el que és ambiental es conceptualitza com a una 'tinta envoltant', fa referència al fet que experimentem la música no només com a una cosa que ens envolta, sinó també com a una entitat sempre present. Quan ens enfrontem a l'escolta de música ambient, estem experimentant una sensació que Eno va descriure com a “*music to swim in, to float in, to get lost inside*” (p. 293). Aquesta qualitat immersiva de la música la situa fora de la nostra capacitat de discernir entre l'espai objectiu i subjectiu de la nostra percepció (p. 60).

Com explicar això d'una forma analítica dins el procés mental de l'oient? Holbrook ho relaciona amb les jerarquies d'escolta, i exposa el fet que l'absència d'un primer pla<sup>12</sup> clar a la música ambient fa que ens fixem en més atenció en els aspectes que tenim al primer pla del nostre entorn, com, ara bé, els nostres cossos, l'espai on estem, les relacions que tenim o l'experiència entre nosaltres mateixos i el nostre entorn. Però, d'alguna forma, els sons específics que utilitza la mateixa música ambient fa que desenvolupem una forma d'atenció immersiva on els elements que estan al nostre primer pla físic es fusionin amb els sons que provenen de la música que està sonant en un pla més enllà. Durant aquesta fusió es genera un nou primer pla present en la nostra consciència. Aquest nou primer pla forma un nou espai perceptiu on, d'alguna manera, tot està unit, creant a l'oient una representació mental d'un entorn sonor que pot abastar referències a lloc reals, ficticis i metafòrics d'existència o percepció (Holbrook, 2019, p. 66).

Quins són els elements sonors de la música ambient que permeten generar aquesta forma d'atenció immersiva? Podem identificar diversos elements clau que generen atmosfera, com, ara bé, l'ús de capes d'eco, drons o una evolució de textura lenta que proporciona un camp sonor des del qual els esdeveniments musicals poden emergir i desaparèixer. Berndt (2019) identifica tres categories principals que conformen aquests tipus d'elements: En primer lloc, els sons envoltants d'amplitud similars a campanes, els quals semblen esvaïr-se infinitament, després, els sons tipus 'pad' i drons, generats principalment per amplificadors, aquests són utilitzats com a elements harmònics i per generar sons sostinguts, i per últim, els sons atmosfèrics amb tota mena de textures, siguin naturals, urbanes o sintètiques (p. 202). Així

---

<sup>12</sup> Demers (p. 117) aclareix molt bé aquest concepte de l'absència d'un primer pla: per exemple, una gravació de Beethoven té un primer pla molt clar, la música ambient, en canvi, utilitza una sèrie de mètodes perquè sembli mancar d'un primer pla, i, per tant, es difumini fàcilment en el seu entorn.

doncs, aquests elements creen una atmosfera singular dins de la qual es desenvolupen formes sonores generades de la mateixa manera, les quals no estableixen un discurs funcional dominant o una lògica estructural pròpia, sinó que actuen com a elements d'un paisatge, generant la seva pròpia morfologia.

Monty Adkins (2019) es un altre dels autors que explora aquest fenomen, i proposa un exemple (*Thursday Afternoon* de Brian Eno) per explicar d'una forma pràctica quins són els elements que generen l'atmosfera en aquest cas. Explica que amb els seus tons de piano aïllats i un fons subtilment canviant, l'atenció immersiva es crea a través de la identificació de l'individu amb el piano com una 'figura solitària' situada en un marc sonor atemporal i 'd'un altre món' que es fusiona amb l'espai físic de l'oient. Remarca que la qualitat etèria del fons sintètic, desproveït de contingut en freqüències greus, suggereix una cosa ingràvida. La música sembla flotar (p. 143). Amb aquest exemple veiem, doncs, que aquests sons que s'utilitzen de forma concreta, fan que l'oient percebi la música d'una manera determinada. Això ens demostra que les atmosferes es poden crear expressament (tot i que hi hagi excepcions en les quals es generen de forma completament aleatòria, com en el cas de *Discreet Music*), i que, tot i que l'oient les viu de forma personal, tenen un objectiu comú. En triar uns sons i no uns altres, el músic crea les condicions perquè s'experimenti una atmosfera concreta. Així doncs, podem veure com la música ambient és molt més complexa tot i que sigui generada mitjançant formes 'simples' o minimalistes.

La fenomenologia de les atmosferes ha estat discutida àmpliament al marc de la teoria de la recepció, i Adkins exposa les idees de Gernot Böhme (un dels primers a abordar-la) en relació amb les atmosferes sonores de la música ambient. Böhme defensa que les atmosferes són actives en la configuració del món, mostrant una clara dualitat: per un costat, tenim l'entorn (en el nostre cas, l'entorn que es configurat per la música), el qual irradia una qualitat d'estat d'ànim, i per l'altre, la mateixa persona que experimenta aquest entorn, la qual participa en l'atmosfera amb la seva pròpia sensibilitat. Així doncs, per Böhme es necessita un subjecte sensible per a definir el caràcter d'una atmosfera, això implica un compromís actiu per part de l'oient, o almenys una participació activa en algun moment per a percebre l'atmosfera. Les atmosferes provoquen respostes emotives i úniques en cada individu, per tant, a la música ambient, la creació d'atmosferes no depèn exclusivament del vincle de la font sonora, sinó d'una obertura interpretativa on l'oient completa el significat a través de la seva experiència fenomenològica del so (Adkins, 2019, pp. 139-41).

Ampliant aquesta visió sobre la importància del mateix individu dins la creació d'atmosferes sonores a través de la música ambient, Richard Talbot (2019) parla sobre l'espai d'escolta<sup>13</sup> (l'entorn mental que es genera combinant les característiques de la música, les circumstàncies particulars de l'oient i l'espai on s'està reproduint) per explicar d'una forma clara totes les característiques determinants implicades en la creació de les atmosferes, i puntualitza que aquestes són úniques i irreproduïbles a causa dels complexos factors i interaccions involucrades en la seva construcció. En primer lloc, exposa que l'experiència i el

---

<sup>13</sup> Concepte que han explorat anteriorment Demers (2010) i Doyle (2005).

coneixement de cada individu són únics, assegurant que no hi ha dues persones que experimentin un espai d'escolta de la mateixa manera. En segon lloc, afirma que els espais d'escolta canvien constantment. Tot i que les diferències entre manifestacions separades d'un espai puguin, en algunes ocasions, ser imperceptibles, sempre hi haurà alguna variació, per mínima que sigui (p. 70). Aquesta visió tan relacional és la raó per la qual l'atmosfera en la música ambient és tan important. És completament oberta, la seva morfologia crea un espai incomplet que l'atmosfera omple, i és l'oient i el mateix espai el que completa aquesta totalitat de l'experiència. Dins aquest plantejament, podem diferenciar dos contextos diferents en els quals es poden desenvolupar les atmosferes sonores a través de la música ambient.

En primer lloc, es poden desenvolupar en el mateix espai físic que l'oient observa amb els seus ulls. En aquest cas, la música transforma aquest espai des d'una nova dimensió mental, tot i que el que s'observi sigui exactament el mateix que s'observaria en un estat normal. Un cas il·lustratiu seria una experiència en un entorn natural, com, ara bé, un paisatge costaner. En entrar dins l'atmosfera sonora, la unió de tots els elements que envolten l'oient (el mar, el seu color, el reflex de la llum del sol a l'aigua, el moviment de les onades...) s'amplifiquen, facilitant que aquest percebi cada detall amb major profunditat, atenció i sensibilitat. La música no substitueix el paisatge, sinó que l'amplifica, com si d'alguna manera s'obris una nova dimensió perceptiva dins la ment de l'oient. Toop (1995) recorda l'experiència d'Eno amb la música d'arpa a baix volum després d'aquell accident, i fa una reflexió molt útil per entendre com s'amplifiquen aquests elements a través de la música ambient: *“en vez de sobresalir del entorno, como un barco en el oceano, la musica se volvia parte de ese oceano, junto a todos los otros efectos pasajeros de la luz, la sombra, el color, el aroma, el gusto, el sonido...”* (p. 179). Aquí està la clau en la transformació perceptiva dels espais reals: en ser una música que permet observar tots els altres detalls de l'entorn, aquests es converteixen, d'alguna manera, en part de la música. Es genera d'aquesta forma una atmosfera on tot forma part de tot (com ja he mencionat al tercer paràgraf del punt), però aquest 'tot' ha estat unificat per la música. Sense aquesta, mai hauria existit aquesta unitat atmosfèrica tan profunda.

En referència a l'última afirmació, considero oportú puntualitzar que aquesta unitat també pot ser manifestada a la ment de l'individu sense escoltar música ambient, però d'alguna manera, aquest gènere és un gran facilitador per arribar a aquest estat. A més, en el cas que ja s'hagi arribat a aquest punt sense la música, aquesta segueix suposant un gran potenciador per a la totalitat de l'experiència. A tota aquesta visió s'afegeix el paper dels efectes sonors tractats al quart paràgraf del punt, els quals fan que la música adquireixi una dimensió de llunyania i etereïtat. Per tant, es produeix una unió entre les característiques de l'espai real i la qualitat etèria i atmosfèrica de la música, generant a la ment de l'oient una nova dimensió perceptiva, on el que s'observa es la mateixa realitat, però la sensació perceptiva és que aquell espai se sent d'una forma diferent de la del dia a dia. Per explicar-ho en paraules simples, quan estem en una situació 'mundana' i veiem el mar, el veiem d'una forma determinada dins la significació que té en un context universal. En canvi, si observem el mateix mar sota totes les característiques que la música ambient pot crear, aquest pot adquirir una nova dimensió i significació més profunda dins la nostra ment. Aquesta dimensió pot ser molt beneficiosa per la imaginació o pel simple benestar vital de l'oient. D'un cert mode, aquesta experiència

permet escapar del rebombori de la vida real per habitar, malgrat que sigui momentàniament, un espai on tot està format per la mateixa percepció de l'oient, pel seu 'món interior'.

El segon context en què es poden desenvolupar aquestes atmosferes es en la imaginació d'altres espais (ficticis o reals) sense estar l'oient present en aquests. En tancar els ulls i escoltar una peça ambient, l'oient pot imaginar espais eteris, foscos, onírics, futuristes... que no responen a cap referent real, o de la mateixa manera poden imaginar algun espai existent, però sense estar físicament en ell. En aquest sentit, l'atmosfera sonora funciona com una porta a l'ensomni, cosa que permet una altra forma de viatge introspectiu i creatiu. Toop (1995) explora aquesta idea, i diu que el paisatge imaginari s'ha convertit en una estratègia compositiva central de la música ambient que es va alinear ja amb la iniciativa d'Eno, el qual va omplir la seva obra de paisatges imaginaris després de l'accident (p. 182). Una de les obres essencials de l'artista, la qual ens ajuda a comprendre el poder imaginari de la música ambient, és *Ambient 4: On Land* (1982). Tal com va fer a *Discreet Music* i a *Music for Airports*, Eno va deixar unes notes dins l'àlbum, on capta l'essència de l'obra:

*“What qualified a piece for inclusion on the record was that it took me somewhere, but this might be somewhere that I'd never been before, or somewhere I'd only imagined going to. Lantern Marsh, for example, is a place only a few miles from where I grew up in East Anglia, but my experience of it derives not from having visited it (although I almost certainly did) but from having subsequently seen it on a map and imagining where and what it might be. We feel affinities not only with the past, but also with the futures that didn't materialise, and with the other variations of the present that we suspect run parallel to the one we have agreed to live in”.* (Eno, 1982)

En relació amb aquest aspecte, Talbot (2019) parla sobre l'espai figuratiu, el qual fa referència a la representació simbòlica o imaginada de llocs reals o ficticis a través del so. Menciona el periodista Heinrich Deisl, qui va utilitzar el terme *fluchtpunkt* per descriure una mena d'espai que no se situa físicament en cap lloc, però que pot omplir-se amb totes les idees, projeccions, somnis o imaginacions d'un individu. Recalca que no està connectat amb la realitat en absolut, sinó que és una mena de 'simulació'. Així doncs, Talbot relaciona aquest tipus d'espacialitat amb obres com *On Land*, on es busca 'pintar' amb so entorns no necessàriament visitats, sinó evocats a través de la memòria i la imaginació. Afegeix que la construcció d'aquests espais figuratius poden recolzar-se en gravacions de camp, síntesi sonora o simples associacions culturals. Així doncs, l'important en aquest context no és la fidelitat de l'espai representat, sinó la capacitat de la música per a suggerir una atmosfera i activar una ressonància emocional o simbòlica en l'oient (pp. 69-76).

## **5.2. Temporalitat suspesa: la percepció del temps**

La segona idea fonamental pel capítol és la capacitat de la música ambient per alterar la percepció del temps a l'oient. Field (2019) explica que quan pensem en aquest gènere, és fàcil imaginar un tipus de temps on el que constitueix el present se sent fluid, i afirma que en

el temps ambiental, durant l'escolta d'una peça ambient, els segons es fonen en moments perceptibles i les fronteres entre el passat i el futur es dissolen (p. 22). Però, què és el temps ambiental? Toop (2019) profunditza en aquest concepte, definint-lo com a:

*“The feeling of activity, duration, imperatives and endings happening in a moment and place, radically different in a railway station, boxing gym, hammock, maternity ward or care home for the elderly, radically different according to whether you are ringing the bell or in the ring, radically different according to whether it is warm or cold, dark or light, alone or with others, in danger or stoned, young or old. Time is a word to describe chaos, kept under observation with light, dark and seasonal cycles, kept in check with clocks, timers, alarms, apps, schedules, deadlines and words like ‘time’, cleverly articulated, subverted and elaborated by music (time’s enforcer, all too often)”* (pp. 16-17).

Acaba la descripció afirmant que hi ha moments en els quals recorre al tipus de música ambient que aspira a la condició de quietud i suspèn la percepció d'aquest caos endreçat per tots els factors anomenats. Adkins (2019) dedica una part del seu article a explorar aquest fenomen, i relata que en molta de la música ambient, es percep una fragilitat temporal, evident no només a petita escala amb l'ús de la repetició o amb tècniques de bucle, sinó que també a través de l'ús de materials que donen textura i drons que suspenen la consciència de l'oient sobre el pas del temps. L'estructura no-lineal i el ritme suspès de la música ambient busca desestabilitzar aquesta percepció temporal. La duració tan estesa en moltes de les obres del gènere, la seva 'estasi' estructural i el seu contingut melòdic fragmentari impedeixen una fàcil memorització i diferenciació de seccions, aquí és on està el punt clau per entendre el fenomen. Això provoca el que Adkins anomena *“a perceived temporal stasis in which sonic placement is often unpredictable”* (p. 131).

Aproximant aquest fet a una visió teòrica, Adkins menciona els escrits d'Edmund Husserl, qui va desenvolupar la noció d'una consciència del temps subjectiva, diferent del temps objectiu. El filòsof alemany va proposar el concepte de la 'consciència del temps intern', centrat en l'extensió temporal individual. Aquesta extensió, segons Husserl, està composta per tres elements inseparables: En primer lloc, la impressió primària, que seria la percepció del moment present. Després, la retenció, que és la memòria immediata dels esdeveniments recents. Per últim, la protenció, que respon a l'anticipació del moment següent. Així doncs, segons Adkins (2019), dins el context de la música ambient, i especialment en aquelles obres de llarga durada basades en drons, la falta de direccionalitat musical interromp la possibilitat de protenció. Tanmateix, més que eliminar-la completament, argumenta que la música ambiental la pluralitza, evitant així una única trajectòria clara de continuació (p. 132).

Gordon Fitzell (2004) coincideix amb la visió d'aquest fenomen a la seva tesi sobre la consciència del temps i la forma a la música no-lineal, argumentat que, privada d'una direccionalitat definida, una experiència temporal no-lineal no permet preveure un tancament, sinó únicament anticipacions que no segueixen una direcció concreta, sinó una continuïtat indefinida. A diferència de la música lineal, que ofereix trajectòries temporals predictibles, la

música no-lineal impedeix a l'oient projectar un desenllaç. El resultat és una forma de percepció centrada en el present constant (p. 22). Fins i tot quan la música ambient sembla suggerir un tancament mitjançant l'ús de bucles, com podria ser el cas d'*I/I* de *Music For Airports*, les fluctuacions de to, la pèrdua de senyal i la velocitat inestable fan que aquests bucles estiguin en un canvi constant, la qual cosa els torna en temporalment ambigus. Aquest procés, doncs, interromp la percepció del temps com a progressió lineal constant.

Marcus Maeder (2014) destaca que la capacitat de la música ambient per suspendre la percepció del temps és possiblement la qualitat que fa que aquest tipus de música sigui atractiva en qualsevol música sagrada. En situar a l'oient en un present constant, és un gran catalitzador per generar estats meditatis. En entorns ambient, els drons creen un fons sonor, un espai sonor 'afinat' el qual carrega l'espai amb una energia particular i així l'entorn es torna diferent dels espais o situacions 'quotidianes', convertint-se en un espai quasi sagrat (p. 4). Aquesta visió s'alinea profundament amb allò que ja s'ha exposat anteriorment, especialment pel que fa al fet que l'atmosfera sonora obre una nova dimensió dins la ment de l'oient. En aquest sentit, podríem dir que aquesta experiència es veu intensificada quan s'hi afegeix la percepció alterada del temps, la qual amplifica encara més la sensació d'unitat. Aquesta aproximació contemplativa i introspectiva, comuna a les dues idees tractades fins ara, ens condueix cap a l'últim punt del capítol.

### ***5.3. L'ambient com a eina per a la contemplació del món***

Les dues idees desenvolupades en aquest capítol convergeixen en un punt de gran interès: en combinar-se, donen lloc a una immersió completa en el present i en l'essencialitat de les coses que ens envolten. És en aquesta experiència on s'obre la possibilitat d'entrar en un estat de consciència expandida: una forma d'estar al món on l'individu sent unitat amb tot, expandint la seva consciència més enllà dels límits habituals de la vida quotidiana. En paraules de Rupert Till (2017), la música ambient ha evolucionat com un mitjà contemporani per la introspecció i l'experiència transcendental. Més que un gènere musical, aquesta funciona com un espai sonor que difumina les fronteres entre el que és sagrat i el que és quotidià, facilitant estats de quietud, trànsit i comunió interior. Així doncs, la música ambient és presentada com un 'refugi sonor' en un món cada cop més accelerat, oferint un temps i un espai qualitatiu on l'oient pot reconnectar amb ell mateix i amb una dimensió espiritual no-dogmàtica (p. 1).

Aquest concepte de refugi sonor en relació amb les qualitats de la música ambient ha estat explorat per diversos autors. Des de la mirada de Szabo (2017), les gravacions de música ambient ofereixen als oients un recurs per obtenir una consciència ampliada dels seus entorns. Afirmar que els seus elements sonors (com, ara bé, els drons o les textures etèries) produeixen mons experiencials continus i indefinits que sostenen la seguretat cognitiva de l'oient. En establir aquestes estabilitats, a les que els oients poden adaptar-se o habitar-se, les gravacions ambient contornegen un present visual estès que pot ser navegat i habitat com si es tractés d'un espai. Les seves evocacions imprecises d'altres llocs ofereixen als oients un transport imaginat cap a un espai-temps estètic intermediari entre el que és quotidià i el que és

transcendental, un moment per reflexionar o connectar amb el món (p. 327). Per l'autor d'*Unsettling Music for Airports*, la música ambient “*affirms the value of personal withdrawal, solitude, and aesthetic reflection in everyday life*” (p. 329).

George Burdon (2023) suggereix que l'experiència atmosfèrica que permet la música ambient, apunta cap a la formació d'una nova forma d'orientar-se al món. Explora aquest fet des d'una aproximació 'escapista' en relació amb la densa realitat en la qual vivim avui dia, cada cop més immersos en la sobrecàrrega d'estímul buits que de vegades ens allunyen de poder treballar aquests estats més primitius de l'ésser humà (p. 556). Inspirat parcialment en l'obra de Peter Sloterdijk<sup>14</sup>, proposa el concepte de les 'atmosferes immunològiques':

*“The quasi- therapeutic character of ambient music’s atmospheres expresses a logic of envelopment whose function is to fabricate liveable spaces amidst a world that is often perceived to be threatening or otherwise potentially harmful. As such, ambient music can be conceptualised in its capacity to generate what I will term here immunological atmospheres. These are atmospheres designed to generate protective experiential space-times, envelopments whose function is to isolate and defend against unwanted sensory intrusions. Such atmospheres scaffold idiosyncratic ways of thinking about self and world, expressing a defensive orientation towards the contemporary social sphere and its intensified claims to our attention and our affects”* (Burdon, 2023, p. 556).

Així doncs, Burdon afirma que la música ambient es presenta com un tipus de teràpia menor per trobar pau dins la realitat actual. D'alguna manera, representa un mitjà per construir microclimes perceptius interiors, on els oients poden gestionar moltes de les seves capacitats profundes. Aquests microclimes, doncs, són creats pels mateixos individus, els quals a través d'aquesta eina constitueixen la seva “*contemporary self-experience*” (Burdon, 2023, p. 561). Això és molt important, ja que aquestes experiències configuren una forma fonamental de les percepcions d'un mateix i el món que conforma qui som com a éssers socials. En paraules de Toop (1995), la música ambient crea estats d'ensomni i receptivitat que suggereixen (en el sentit positiu d'allò que suposa l'avorriment) un desarrelament notablement positiu. Reflexiona sobre el fet que ens trobem repetidament en la cerca de rituals carregats de sentit, probalment com a resposta a la sensació actual que la vida va cap a la deriva sense cap direcció o propòsit clar (pp. 14-15).

Aquesta referència a la cerca de rituals carregats de sentit que utilitza Toop, ens és molt útil per introduir la visió de Marcus Maeder (2014) sobre una idea molt interessant en relació amb aquestes idees fenomenològiques de la música ambient. Dedicava un punt del seu article a parlar sobre la immanència: la sensació de viure dins el món i ser una part que conforma la unitat d'aquest. Afirma, doncs, que les experiències generades per la música ambient són experiències d'immersió fetes en escenaris simbòlics carregats de signes, i que aquests

---

<sup>14</sup> Filòsof alemany que, entre altres estudis, explora com els humans, en absència d'una cohesió social global, es dediquen a fabricar “microclimes de suport”, espais íntims i envoltants que funcionen com a mecanismes immunològics simbòlics per protegir-se del món percebut com a hostil o excessiu.



escenaris busquen arribar a la immanència (p. 2). És una connexió molt encertada, ja que recollint tot el que s'ha treballat als punts anteriors, quan l'oient escolta una peça ambient amb la intenció d'entrar en una atmosfera sonora (sobretot en el cas en què l'atmosfera es genera en el mateix espai físic on estem situats) ell mateix se sent part d'aquesta, i aquesta està conformada per la unitat d'elements que l'envolten i que formen part del món. Maeder profunditza en aquesta idea, i continua l'article afirmant que estudis recents han demostrat que des de la prehistòria, l'ésser humà ha estat buscant la immanència a través dels mitjans i els significats de la música. Relaciona aquesta afirmació amb les cerimònies mimètiques, les quals són un tema central en els esforços de la humanitat per arribar a la immersió i a la sensació d'unitat amb el món. Aquestes cerimònies van des dels rituals de les primeres civilitzacions, on el so i els espais acústics desenvolupaven un paper central per entendre com era el món i submergir-se en aquest (com, ara bé, a les pintures rupestres), fins a les cultures musicals contemporànies. Així doncs, sosté que la cultura ambient actual mostra certes analogies amb aquestes cerimònies:

*“Ambient culture and music can be seen as a celebration of the adoption of the reality which engulfs us, as a modern mimetical hunting charm creating a multisensory ideal reality far from everyday life, existent where electronic/digital music is performed and medial spaces are put into scene, where sequences and patterns of medial functions and medial actions are ‘incorporated’, meaning they become part of the embodied knowledge of the participants of the ceremony. Ambient and digital electronic music in a transritual way create immanence in a highly technological and fragmented world; they embed us in electricity, communication streams and medial imagery of the world” (Maeder, 2014, pp. 2)*

En definitiva, tot el que s'ha desenvolupat en aquest capítol ens porta a comprendre que la música ambient, lluny de ser un simple gènere funcional per a sonar de fons, constitueix una eina molt potent per habitar el present d'una forma més contemplativa, i en conseqüència, pot incrementar la qualitat de les experiències vitals dels oients al món. En un context marcat per l'excés d'estímuls i la dispersió, la música ambient pot ajudar (malgrat que sigui a través d'experiències finites) a recuperar la sensació d'estar en el present i gaudir d'aquest, fins al punt d'arribar a reduir l'ansietat i la depressió (Urbanoviča, 2024, p. 3). Considero que aquestes qualitats són profundament necessàries i transformadores per a qualsevol individu interessat a explorar-les.

## 6. Conclusions

Al llarg del treball s'han posat en relleu diverses complexitats plantejades inicialment, d'entre elles, la més important i un dels objectius principals del treball ha estat l'ambigüïtat de la posició de Brian Eno com a pare de la música ambient. Aquesta ambigüïtat radica en múltiples factors, com, ara bé, el més evident, que és el fet que altres autors ja havien fet coses similars abans, però considero que el més revelador en aquest treball és el fet que després d'Eno, la música ambient ha pres camins molt diversos que no sempre s'han ajustat exactament a les idees expressades a les notes de *Music for Airports*.

Tanmateix, després de la lectura de totes les fonts emprades al treball, no sembla que Eno pretengués crear un gènere tan formal o que totes les peces sota el nom ambient seguissin exclusivament aquella trajectòria, sinó que la seva intenció va ser més aviat plasmar en aquelles notes de l'àlbum les reflexions que havia cultivat durant anys com a creador independent sota una forma de manifest.

En qualsevol cas, fos quina fos la intenció d'Eno, ell no va inventar un gènere, sinó que va donar nom a un corrent musical centrat en les atmosferes sonores i la dissolució de les jerarquies d'escolta, que molts artistes van agafar com a punt de partida per desenvolupar branques cada cop més diverses partint del mateix nom encunyat per Eno, i així es va anar formalitzant el gènere. Així doncs, aquests creadors van interioritzar la seva essència i la van transformar segons les seves singularitats.

Aquí rau la màgia de la música ambient: certes característiques formals poden ser compartides, però el veritable denominador comú és la capacitat de generar una nova dimensió per a l'oient a través de les particularitats sonores de les peces. Aquesta dimensió permet experimentar la música des de la calma i la introspecció, evocant sensacions variades que van des de la foscor fins a la llum, passant per conceptes més específics com la vastitud marina o el buit de la ciutat industrial.

Aquesta última constatació condueix a la conclusió de l'anàlisi del segon objectiu principal, que ha explorat els fenòmens de l'atmosfera sonora i de la temporalitat suspesa des de la perspectiva d'autors que confirmen que aquests efectes són tant reals com explicables. El més rellevant d'aquesta última part ha estat la mirada de Marcus Maeder, que ha il·luminat les idees emergides durant les primeres lectures dels articles que explicaven els aspectes fenomenològics del gènere amb la conclusió que la música ambient pot ser considerada una eina per a crear cerimònies mimètiques internes i personals a través de l'escolta activa.

Tot i que el plantejament de Brian Eno postulava la dualitat entre una música que podia ser tant ignorada com escoltada activament, la conclusió és que, avui dia, tenint en compte l'evolució dels subgèneres i la producció ambient contemporània, la majoria d'oients actuals de música ambient busquen l'atenció plena d'aquest gènere per experimentar precisament aquesta sensació de connexió amb el món o, com a mínim, un estat d'introspecció personal

que transcendeix la significació quotidiana en la qual estem immersos cada dia. Així doncs, la música ambient es presenta com una eina amb un potencial profundament transformador per a l'individu contemporani.

Futurs estudis sobre la música ambient podrien impulsar l'ús d'aquesta no només com a eina per a la introspecció i la contemplació del món a través de l'escolta individual, sinó també com a eina d'immersió per a espais d'accés públic directament relacionats amb l'art i les experiències estètiques, com ara els museus o les sales d'exposicions. En el context actual, en què sovint els visitants recorren els museus de manera ràpida o sense aturar-se a percebre l'atmosfera que emanen les mateixes obres, la música ambient pot actuar com un element que indueix calma i convida a establir un diàleg entre allò que s'escolta i allò que es contempla. D'aquesta manera, es pot generar una percepció més personalitzada de les peces i, fins i tot, del mateix recorregut pel museu, que pot arribar a fer-se de manera més pausada i contemplativa, en lloc de mecànica i rígida. En una contemporaneïtat en la qual ens allunyem cada cop més de l'essència de les coses, la música ambient suposa un vertader raig de llum per explorar el món com a éssers humans.

## 7. Bibliografia

Adkins, M. (2019). Fragility, noise and atmosphere in ambient music. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 119–146. University of Huddersfield Press.

Berndt, A. (2019). Adaptive game scoring with ambient music. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 197–226. University of Huddersfield Press.

Burdon, G. (2023). *Immunological atmospheres: Ambient music and the design of self-experience*. University of New South Wales.

Camacho, A. (2022). *La experiencia musical desde la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty* [Treball final de grau, Pontificia Universidad Javeriana].

Cummings, S. (2019). The steady state theory: recalibrating the quiddity of ambient music. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 83–118. University of Huddersfield Press.

Demers, J. (2010). *Listening Through The Noise*. Oxford University Press.

Field, A. (2019). Space in the ambience: Is ambient music socially relevant? In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 21–49. University of Huddersfield Press.

Fitzell, G. (2004). *Time-Consciousness and Form in Nonlinear Music* [Tesi doctoral, University of British Columbia].

Hoolbrok, U. (2019). A question of backgrounds: sites of listening. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 51–66. University of Huddersfield Press.

Anna Parra Mayolas

Lysaker, J. (2017). *Turning listening inside out: Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*. Emory University.

Lysaker, J. (2018). *Brian Eno's Ambient 1: Music For Airports*. Oxford University Press.

Maeder, M. (2014). *Ambient culture: coping musically with the environment*. Zurich University of the Arts.

Milkowski, B. (1983). Eno: Excursions in the Electronic Environment. *Down Beat*, 50, 15.

Orledge, R. (1990). *Satie the composer*. Cambridge University Press.

Palmer, R. (1981). A Father Figure For The Avant-Garde. *The Atlantic Monthly*, 48-57.

Potter, K. (2000). *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge University Press.

Prendergast, M. (2003). *The ambient century: From Mahler to Moby - The evolution of sound in electronic age*. Bloomsbury. (Obra original publicada l'any 2000)

San Martín, L. (2017). Brian Eno, estrategia oblicuo. *Musica y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, Vol. 1, 145-159. Letradepalo.

Sheppard, D. (2008). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno*. Orion Publishing.

Szabo, V. (2015). *Ambient Music as a Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*. [Tesi, University of Virginia].

Szabo, V. (2017). Unsettling Brian Eno's Music for Airports. *Twentieth-Century Music*, Vol. 14, 305-333. Cambridge University Press.

Anna Parra Mayolas

Talbot, R. (2019). Three manifestations of spatiality in ambient music. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 67–81. University of Huddersfield Press.

Tamm, E. (1995). *Brian Eno: His Music And The Vertical Color Of Sound*. Faber & faber.

Tannenbaum, R. (1985). A meeting of Sound Minds: John Cage + Brian Eno. *Musician*.

Till, R. (2017). *Ambient music*. Bloomsbury Academic.

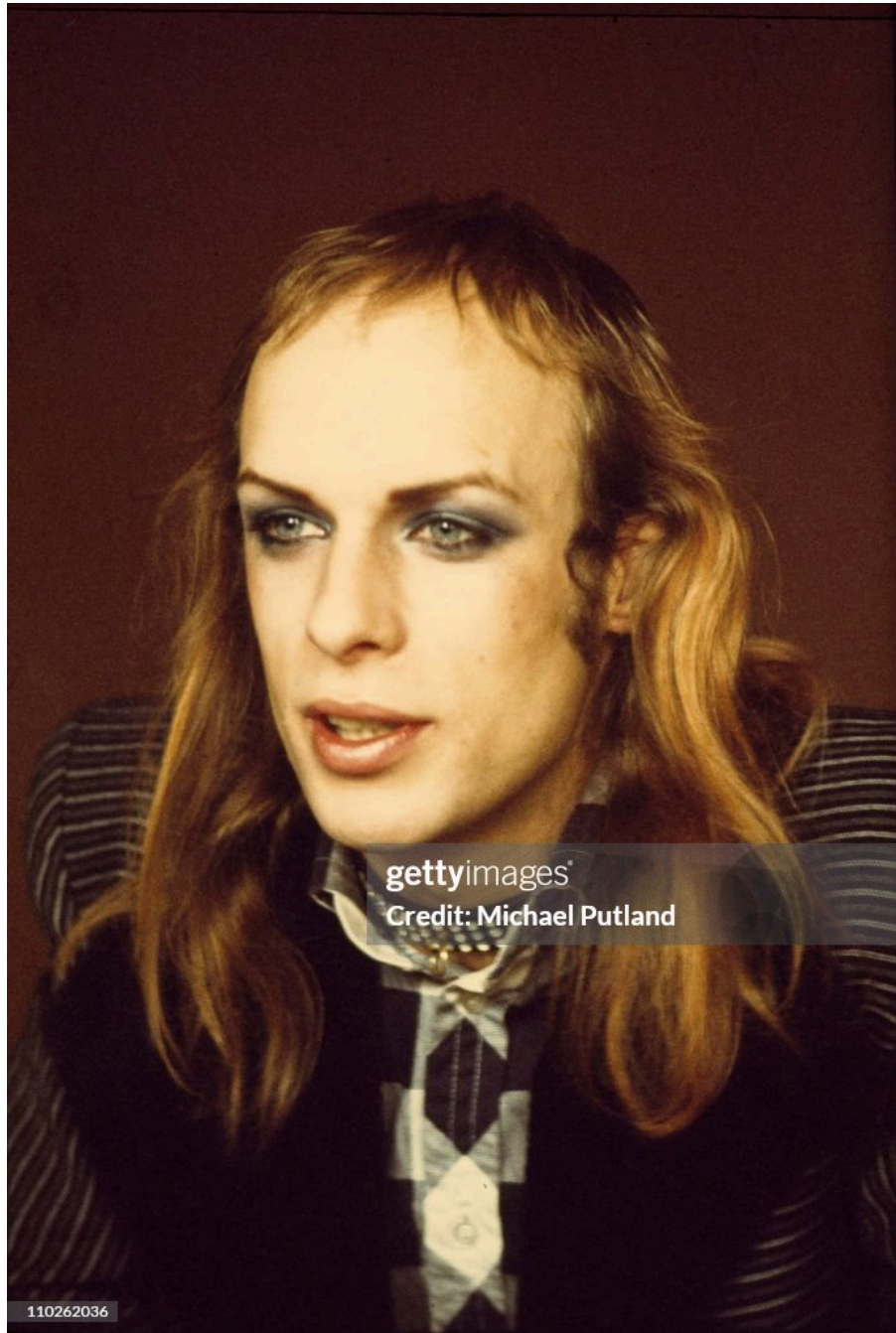
Toop, D. (2016). *Océano de sonido: Ambient y mundos imaginarios* (T. Lima, Trad.). Caja Negra. (Obra original publicada l'any 1995)

Toop, D. (2019). How much world do you want? Ambient listening and its questions. In M. Adkins & S. Cummings (Eds.), *Music beyond airports: Appraising ambient music*, 1-19. University of Huddersfield Press.

Urbanoviča, D. (2024). *Introduction to Ambient music*. Tallin University.

Volta, O. (1999). *Cuadernos de un mamífero* (M.C. Llerena, Trad). El Acantilado.

**8. Anex**



**Fig 1:** Brian Eno l'any 1973. Font: Getty images/Michael Putland.

**“DISCREET MUSIC”**  
Side One  
**“DISCREET MUSIC”**  
Recorded at Brian Eno’s studio 9.5.75.

Side Two  
**THREE VARIATIONS ON THE CANON IN D MAJOR BY JOHANN PACHELBEL**  
(i) **“FULLNESS OF WIND”**  
(ii) **“FRENCH CATALOGUES”**  
(iii) **“BRUTAL ARDOUR”**  
Performed by The Cockpit Ensemble conducted by Gavin Bryars (who also helped arrange the pieces).  
Recorded at Trident Studios 12.9.75.  
Engineered by Peter Kelsey.  
Produced by Brian Eno.

Since I have always preferred making plans to executing them, I have gravitated towards situations and systems that, once set into operation, could create music with little or no intervention on my part.  
That is to say, I tend towards the roles of planner and programmer, and then become an audience to the results.  
Two ways of satisfying this interest are exemplified on this album. “Discreet Music” is a technological approach to the problem. If there is any score for the piece, it must be the operational diagram of the particular apparatus I used for its production. The key configuration here is the long delay echo system with which I have experimented since I became aware of the musical possibilities of tape recorders in 1964.

**Operational diagram for “Discreet Music”**  
The black line indicates the signal path

Having set up this apparatus, my degree of participation in what it subsequently did was limited to (a) providing an input (in this case, two simple and mutually compatible melodic lines of different duration stored on a digital recall system) and (b) occasionally altering the timbre of the synthesizer’s output by means of a graphic equalizer.  
It is a point of discipline to accept this passive role, and, for once, to ignore the tendency to play the artist by dabbling and interfering. In this case, I was aided by the idea that what I was making was simply a background for my friend Robert Fripp to play over in a series of concerts we had planned. This notion of its future utility, coupled with my own pleasure in “gradual processes” prevented me from attempting to create surprises and less than predictable changes in the piece. I was trying to make a piece that could be listened to and yet could be ignored... perhaps in the spirit of Satie who wanted to make music that could “mingle with the sound of the knives and forks at dinner”.  
In January this year I had an accident. I was not seriously hurt, but I was confined to bed in a stiff and static position. My friend Judy Nylon visited me and brought me a record of 18th century harp music. After she had gone, and with some considerable difficulty, I put on the record. Having laid down, I realized that the amplifier was set at an extremely low level, and that one channel of the stereo had failed completely. Since I hadn’t the energy to get up and improve matters, the record played on almost inaudibly. This presented what was for me a new way of hearing music – as part of the

ambience of the environment just as the colour of the light and the sound of the rain were parts of that ambience. It is for this reason that I suggest listening to the piece at comparatively low levels, even to the extent that it frequently falls below the threshold of audibility.  
Another way of satisfying the interest in self-regulating and self-generating systems is exemplified in the 3 variations on the Pachelbel Canon. These take their titles from the charmingly inaccurate translation of the French cover notes for the “Erota” recording of the piece made by the orchestra of Jean François Paillard. That particular recording inspired these pieces by its unashamedly romantic rendition of a very systematic Renaissance canon. Paillard plays the piece at somewhere near half its notated tempo, and I have made the tempo slower still in deference to the evident wisdom of his decision.  
In this case the “system” is a group of performers with a set of instructions – and the “input” is the fragment of Pachelbel. Each variation takes a small section of the score (two or four bars) as its starting point, and permutes the players’ parts such that they overlay each other in ways not suggested by the original score. In “Fullness of Wind” each player’s tempo is decreased, the rate of decrease governed by the pitch of his instrument (bass = slow). “French Catalogues” groups together sets of notes and melodies with time directions gathered from other parts of the score. In “Brutal Ardour” each player has a sequence of notes related to those of the other players, but the sequences are of different lengths so that

the original relationships quickly break down. I have attempted to emulate Paillard’s lush and opulent string quality as far as possible in the recording and mixing of these pieces.

**Brian Eno**  
*Born in Woodbridge, Suffolk on May 15th, 1948.*  
1964-69 attended Ipswich and Winchester Art Schools, studying with Tom Phillips, Roy Ascott, Christian Wolff, Anthony Benjamin, Noel Forster and George Brecht. 1968 performed 90 minute rendition of “X for Henry Flynt” by La Monte Young; built two large versions of George Brecht’s “Drip Event”.  
1969-70 joined Scratch Orchestra briefly and Portsmouth Sinfonia. Produced both Sinfonia albums.  
1971 to present, was a founder member of Roxy Music for two and a half years and has since worked with Robert Fripp, John Cale, Kevin Ayers, Nico, Robert Wyatt, Robert Calvert and Phil Manzanera. Records to date include 3 solo albums and 2 collaborative albums with Robert Fripp. Published “Oblique Strategies” with Peter Schmidt.  
Founded and produced Obscure Records.

Design by John Bonis of CCS

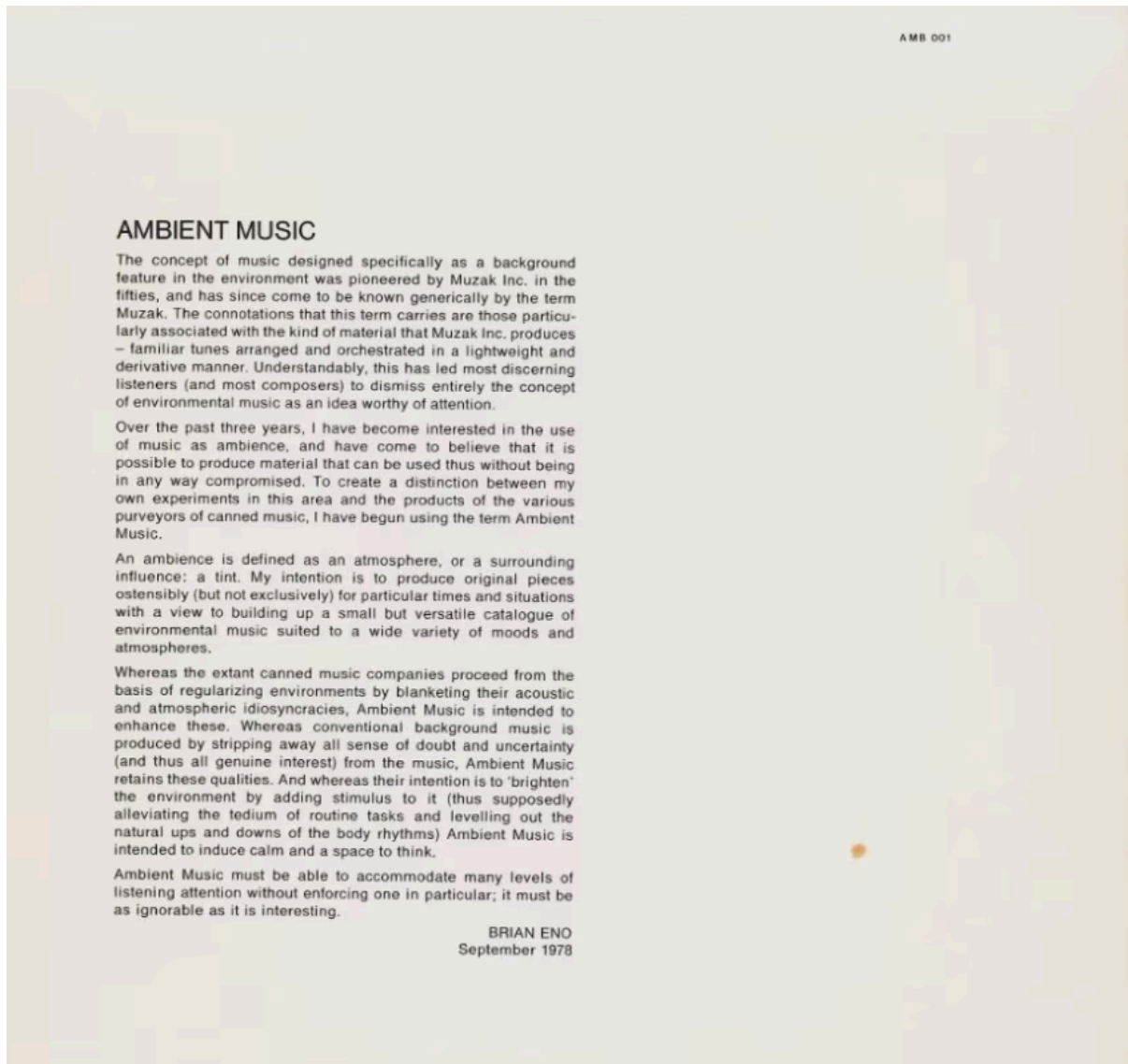
```

    graph LR
      Synthesizer[Synthesizer with digital recall system] --> EQ[graphic equalizer]
      EQ --> Echo[echo unit]
      Echo --> Record[record]
      Record --> Playback[playback]
      Playback --> Echo
      Record --> Monitor[combined monitor output]
      Playback --> Monitor
      Record --> DelayReturn[delay return]
      DelayReturn --> Record
      Playback --> DelayLine[delay line]
      DelayLine --> Playback
      Playback --> Master[output stored on master tape]
  
```

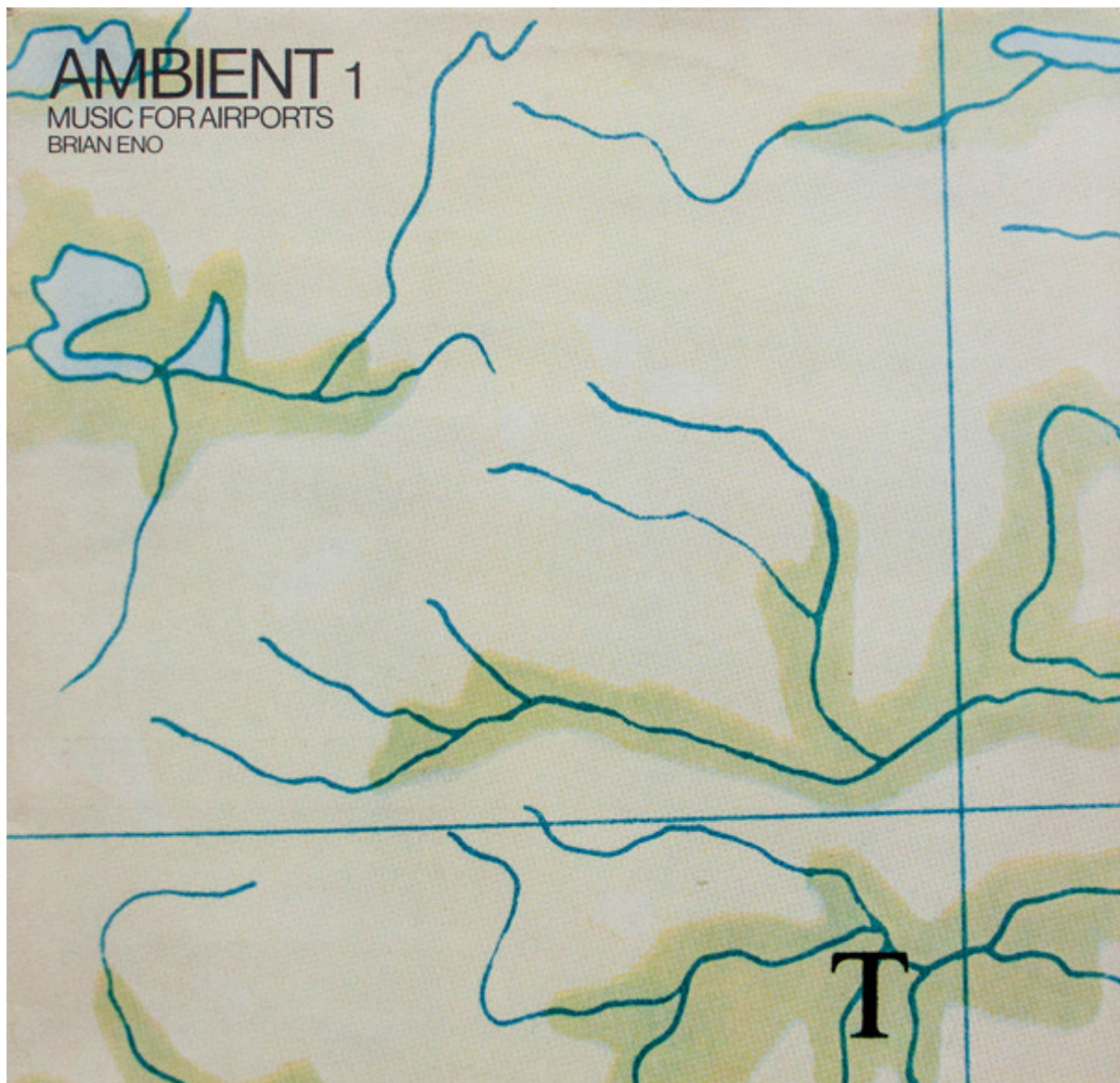
**obscure**  
© 1975 Obscure Records Ltd.  
Record manufactured and distributed by Polydor Records Limited,  
17-19 Stratford Place, London W1N 0BL.  
Copyright exists in all records issued by Polydor Limited. Any unauthorized broadcasting, public performance, copying or re-recording of such records in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. Application for public performance licence should be addressed to: Phonographic Performance Limited, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1W 2JL.  
Printed in England by Robor Limited.

Fig 2: Revers del disc de *Discreet Music* (1975).





**Fig 3:** Notes de *Music For Airports* (1978).



**Fig 4:** Portada de *Music For Airports* (1978).

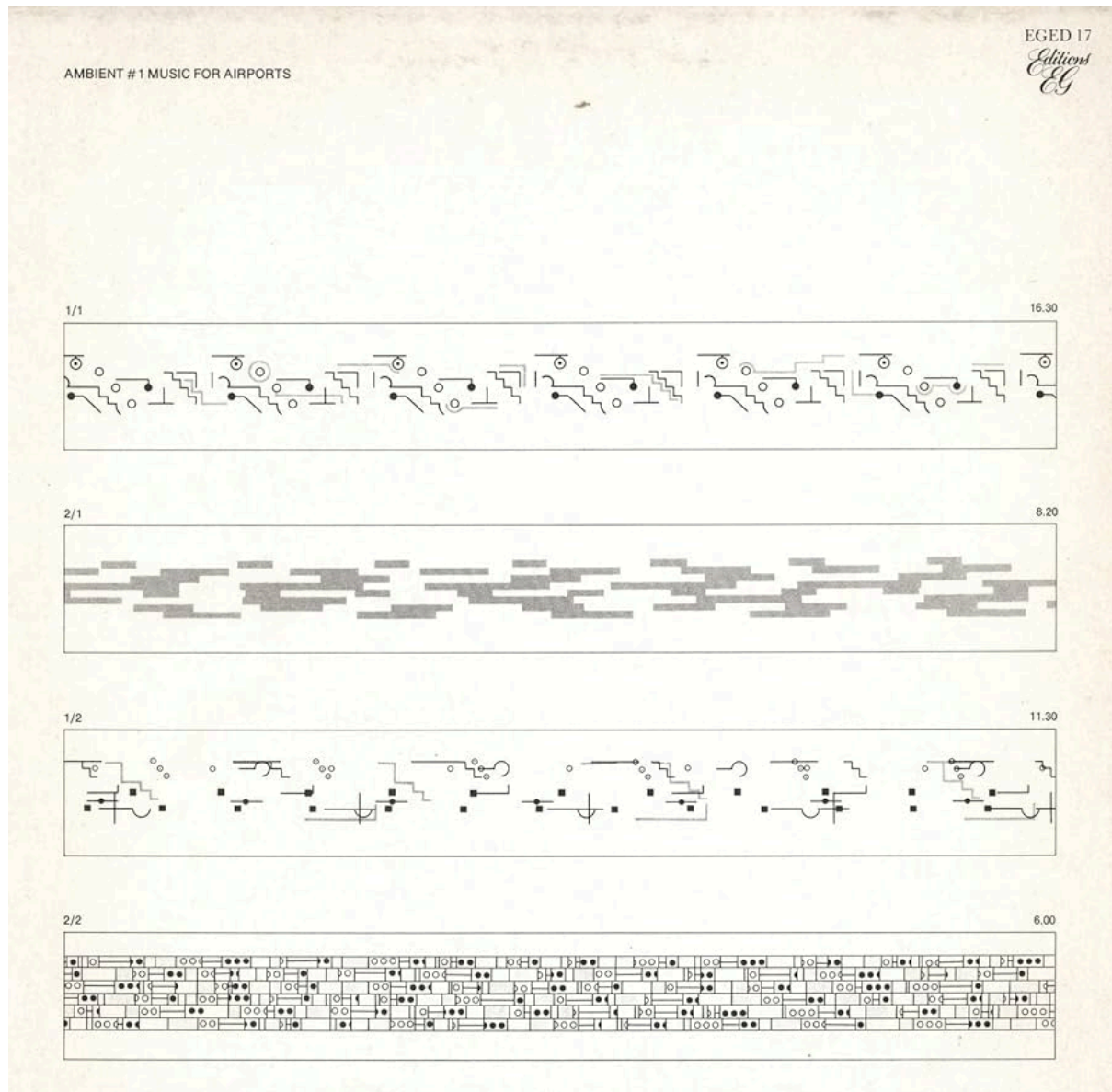


Fig 5: Revers del disc de *Music For Airports* (1978).