

Eno, *ambient music*

Un piovoso pomeriggio londinese come tanti. Era il 1974. Brian Eno camminava per Harrow Road, con la mente assorta in strane elucubrazioni compositive. I Roxy Music li aveva lasciati due anni prima e ora, dopo *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*, uscito nel novembre 1974, era concentrato su nuove idee.

D'improvviso un colpo violentissimo, poi il buio.

Un fatale attimo di distrazione, l'asfalto bagnato, un taxi che non frena in tempo.

Quando riaprì gli occhi, si ritrovò nel letto della sua casa di Maida Vale. Notò nella stanza la presenza della sua amica musicista Judy Nylon.

“Cosa mi è successo?”

“Ti ha investito un taxi, Brian. È un miracolo che tu sia vivo.”

“Investito? Non ricordo”

“Hai sbattuto la testa.. ora hai bisogno di dormire!”

“E per quanto?”

“Per un bel po'. Pensa solo a stare tranquillo. Ti ho portato un disco, qualcosa di rilassante... spero ti piaccia”.

Prima di andarsene, Judy mise sul giradischi di Brian il vinile che gli aveva portato in regalo, musiche per arpa del diciottesimo secolo.

Brian rimase solo, immobile nel suo letto. Il volume era molto basso, la musica usciva dalle casse quasi impercettibile, e le poche note che riuscivano ad emergere si confondevano col rumore della pioggia. Avrebbe voluto sollevarsi dal letto e alzare il volume, ma non poteva muoversi, era incastrato tra questi suoni ovattati e il suo disagio. Un po' alla volta cominciò ad emergere un rumore sordo, forse immaginario, in sottofondo. Un pensiero cominciò a prendere forma, confusamente al principio, poi pian piano sempre più nitido e distinto. Vedeva chiaramente i tasselli unirsi gradualmente e armonicamente, fino a quando il

mosaico fu completo. Immobilizzato a letto come una gestante, stava dando alla luce un nuova musica, o meglio “un nuovo modo di ascoltare la musica che, in quel momento, diveniva parte dell’atmosfera, dell’ambiente, così come il colore della luce e il suono della pioggia...”. L'avrebbe chiamata *Ambient*.

Un anno dopo, nel 1975, Eno partorisce *Discreet Music*, un progetto di musica-non musica, che c'è ma non dovrebbe, o potrebbe, non esserci. Atmosfere di galleggiamento statico, sonorità impalpabili, che descrivono il riflesso della luce sul vetro, una musica fluttuante tra flebili variazioni su temi primordiali, quasi puerili, e pennellate incerte che avvolgono le oggetti e persone. Suoni in grado di far ascoltare ciò che resta del silenzio. La musica come artificio tattile. Gli ambienti come gigantesche scatole da riempire di suoni. La fine del concetto tradizionale di “ascolto” e la nascita di un nuovo genere di colonna sonora, studiata per accompagnare spazi, non immagini.

"DISCREET MUSIC" (30-35)
Recorded at Brian Eno's studio 9-5-75
**THREE VARIATIONS ON THE CANON
IN D MAJOR BY JOHANN PACHELBEL**
(i) "FULLNESS OF WIND" (9-57)
(ii) "FRENCH CATALOGUES" (5-18)
(iii) "BRUTAL ARDOUR" (8-17)
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
© 1975 E.G. Records Ltd.
© 1975 E.G. Records Ltd.

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.
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 "Erato" 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.
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.
London, September 1975
The cover photograph is from a video by Brian Eno.

Operational diagram for "Discreet Music"
The black line indicates the signal path

Printed in Canada

Brian Eno, *Discreet Music*, 1975

L'efficacia della *Discreet Music* sta nella sua neutralità emotiva. Un manto sonoro simile ad uno specchio capace di riflettere lo stato d'animo dell'ascoltatore: la musica risulta triste se sei triste, gioiosa se sei felice.

Il pieno compimento di questo nuovo percorso avviene nel 1978 con *Music For Airports*, che rappresenta una sintesi definitiva di quella stagione di ricerche sonore avviata da Erik Satie e proseguita negli anni '60 e '70 da pionieri come Terry Riley, Steve Reich e John Cage.

Eno tesse una serie di congiunture melodiche per avvolgere un ambiente aeroportuale. Questi brani hanno la capacità di coniugare differenti stati d'animo tipici di una sala d'attesa in un terminal: dalla calma, all'eccitazione, al nervosismo. Il livello di attenzione aumenta o diminuisce in funzione dell'identificazione con lo stato d'animo del (non)ascoltatore. L'intento di Eno è trasferire nella sfera del suono l'idea portante dell'avanguardia architettonica tedesca Bauhaus: la forma deve seguire la funzione. Come la forma di un edificio deve adattarsi alla sua finalità, così la musica viene plasmata in relazione ad un preciso contesto, un aeroporto, per esempio.



Brian Eno at Different Fur Studios, San Francisco, CA

Ambient deriva dal latino *ambire* (circondare, cingere), e dalle radici della parola giunge l'essenza del progetto di Eno: la musica che si immerge nelle

contingenze, in una simbiosi tra suoni, ambiente e persone, a creare un perfetto olismo artistico.

La musica convenzionale richiede attenzione, poiché esercita un meccanismo di attrazione: quando ascoltiamo un brano immaginiamo luoghi e scenari affini, attingendo inconsciamente dal nostro vissuto. La *Ambient Music* non pretende altro che essere diffusa nell'ambiente: la fusione con la realtà è talmente forte che non è necessario costruirsi scenari alternativi ad essa.

Il progetto *Music for airports* scaturì durante una lunga attesa all'aeroporto di Colonia-Bonn, qualche anno prima. Come ha rivelato in una recente intervista al magazine *High Life* di British Airways, il compositore era particolarmente nervoso perché gli addetti del check-in non riuscivano a stampargli la carta d'imbarco a causa della lunghezza del suo nome: il foglio di cartoncino non riusciva a contenere le undici parole del nome completo: Brian Peter George St John le Baptiste de la Salle Eno. L'ansia crescente, racconta Eno, non era mitigata, anzi peggiorava, a causa dell'atmosfera sonora. Questo disagio lo indusse a ritenere interessante sviluppare uno sfondo sonoro "in grado di accogliere molti livelli di attenzione all'ascolto senza imporne uno in particolare; deve essere tanto ignorata quanto interessante". Nelle note contenute all'interno dell'album Eno precisa i suoi intenti:

"Negli ultimi tre anni mi sono interessato all'utilizzo della musica come ambiente e sono arrivato a credere che sia possibile produrre materiale che possa essere usato senza essere in alcun modo compromesso. Per creare una distinzione tra i miei esperimenti in quest'area e i prodotti dei vari fornitori di musica di sottofondo - Canned Music o Elevator Music - ho iniziato a usare il termine *Ambient Music*. Un ambiente è definito come un'atmosfera o influenza circostante: una tinta. La mia intenzione è di produrre pezzi originali apparentemente (ma non esclusivamente) per momenti e situazioni particolari al fine di costruire un catalogo piccolo ma versatile di musica ambientale adatto a un'ampia varietà di stati d'animo e atmosfere. Mentre le società di musica di

sottofondo esistenti procedono dalla base della regolarizzazione degli ambienti, ricoprendo le loro idiosincrasie acustiche e atmosferiche, *Ambient Music* ha lo scopo di migliorarle. Mentre la musica di sottofondo convenzionale viene prodotta eliminando ogni senso di dubbio e incertezza (e quindi ogni genuino interesse) dalla musica, l'*Ambient Music* conserva queste qualità. E mentre la loro intenzione è quella di “ravvivare” l’ambiente aggiungendo uno stimolo ad esso (quindi presumibilmente alleviando la noia dei compiti di routine e livellando i naturali alti e bassi dei ritmi del corpo), *Ambient Music* intende indurre calma e uno spazio per pensare”.⁶⁹

Musica da sentire, ma da non ascoltare, suoni che esistono per metterci in condizione di percepire il silenzio, suoni che esonerano dal bisogno compulsivo di analizzare, incasellare, categorizzare, isolare. Conformemente ai principi del purismo neo-plastico di De Stijl, Eno elimina ogni dettaglio aneddótico, limitandosi alle forme semplici, spoglie, dove l’orecchio non possa attaccarsi ad alcun particolare, come un quadro aprioristico di tutti i possibili spazi.

Nel suo libro del 1968, *Music for no-musicians*, Eno aveva già teorizzato la sua visione di musica come materia non più di compositori ed esecutori accademici, ma di “geniali incompetenti”, manipolatori di nastri, synth, equalizzatori e altri marchingegni elettronici. Una musica privata della sua struttura ossea, ridotta ad un organismo molliccio ed invertebrato, fatto di materia organica eterea e vaporosa, manipolata in studio con complessi artifici di ingegneria genetica. Mutilata delle sue tradizionali strutture armoniche, la musica diviene nient'altro che una componente accessoria dell'ambiente, capace di assorbirne l'atmosfera e i rumori, e tramutando lo spazio in una sorta di magica scatola sonora.

Music for airports rientra in un progetto concepito insieme a Harold Budd e Jon Hassell, con l'obiettivo di creare sonorità di sottofondo per le hall degli aeroporti, ma anche per le sale d'attesa, per i padiglioni delle mostre e delle

⁶⁹ Eno B., *Ambient I, Music for Airports* (1978)

gallerie d'arte. È musica che procede con andamento pacato e pulsazioni ritmiche impercettibili. L'esperimento venne realmente effettuato per un breve periodo nel terminal dell'aeroporto La Guardia di New York, pochi mesi dopo l'uscita del disco.

Come una sinfonia "metaclassica" suddivisa in quattro movimenti, minimalista fin nei titoli delle tracce, *Music For Airports* risulta sovversivo rispetto ad entrambi i canoni convenzionali di creazione e di fruizione musicale.

La relazione fra lo spazio e lo scorrimento del tempo, che la musica sembra dilatare, si risolve in un'alternanza di silenzi, frasi di piano e synth, parti corali e voci femminili. Il suono si sprigiona con prudenza, è astratto, pittorico, mentale. Esso non si limita a fare da tappezzeria allo spazio che lo contiene, ma contribuisce a definirne la percezione, fin quasi a confondersi con esso. Tutto è soffuso, incorporeo, rarefatto.

Nel primo movimento (1/1), un meraviglioso adagio al rallentatore di sedici minuti, è il musicista Robert Wyatt a creare un'atmosfera di estasi elettronica, reiterando all'infinito eteree frasi di piano, contrappuntate dagli altri strumenti in fuga libera e rielaborate da una sapiente regia di Eno al mixer.

La seconda traccia (1/2) è costruita su echi e sovrapposizioni di un coro femminile a cappella che infonde un senso di vuoto e di vertigine. La terza (2/1) è una pièce pastorale che combina il coro con un pianoforte, fungendo idealmente da sintesi fra i due movimenti precedenti. Il quarto (2/2), un solo di synth dai toni più cupi, pare quasi studiato per lasciare un senso di intrigante incompiutezza, come a domandare un replay ciclico infinito, nell'attesa di un colpo di scena che non arriva mai, essendo anzi esso stesso il vero colpo di scena.

AMBIENT #1 MUSIC FOR AIRPORTS



FBI ANTI-PIRACY WARNING: UNAUTHORIZED
COPYING IS PUNISHABLE UNDER FEDERAL LAW

1/1 16:30

2/1 8:20

1/2 11:30

2/2 6:00

© 2004, 1978 Virgin Records Ltd. © 1978 Virgin Records Ltd. All rights of the producer and of the owner of the recorded work reserved. Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this record prohibited. Manufactured and marketed by Astralwerks, 150 Fifth Avenue, New York, NY 10011. Made in the USA.



The “score” to Music for Airports.

Lo sviluppo del concetto di una musica ambientale “ignorabile quanto interessante” in grado di “accogliere differenti livelli di attenzione d'ascolto senza forzarne uno in particolare”, è alla base del *soundscape* efficacemente immersivo e carico di texture che ne scaturisce. Un amalgama sonoro che evoca sensazioni di nostalgia per luoghi mai visitati o inesistenti, mondi ideali di astratta perfezione.

And, most importantly for me, [the music] has to have something to do with where you are and what you're there, for flying, floating 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”.⁷⁰

⁷⁰ Brian Eno, “Ambient Music,” 1978 liner notes, also reprinted in Eno, *A Year with Swollen Appendices: Brian Eno's Diary* (1996), 298. Trad.: “E, cosa più importante per me, [la musica] deve avere qualcosa a che fare con dove sei e per quale motivo sei lì, per volare, fluttuare e, segretamente, flirtare con la morte. Ho pensato, voglio fare un tipo di musica che ti prepara alla morte che non renda tutto luminoso e allegro e fingere di non essere un po' preoccupato, ma che faccia dire a te stesso, “In realtà, non è un così grosso problema se muoio”.

Eno è interessato alla struttura musicale e alla texture della *background music* con il fine di ridefinirne i confini, in netta opposizione ai cliché di *Muzak*, benché in linea con le sue finalità funzionali di dominio dello spazio nella sua componente sonora. L'impegno di Eno è volto a creare un punto di contatto tra le sue idee e le teorie funzionaliste nella ricerca di un rapporto emotivo tra l'uomo e il suo ambiente.⁷¹

Gli aeroporti, così come gli ospedali, sono centrati su rituali meccanizzati al servizio di umane necessità primarie, ma hanno altresì il potere, non necessariamente consapevole, di indurre ad una sorta di intorpidimento subliminale. Eno quindi mirava a fare una musica la cui funzione fosse “sbarazzarsi del nervosismo delle persone”. Mediante l'uso di note distese e disgregate, che riecheggiano il lavoro di Morton Feldman, la *Music for Airports* non dà all'ascoltatore nulla cui aggrapparsi, rimanendo transitoria proprio come l'ambiente che la ospita.

Nel descrivere quest'album, Eno ha scritto: “One of the things music can do is change your sense of time so you don't really mind if things slip away or alter in some way”.⁷² Nell'incontro fra spazio e suono, si realizza la capacità della musica di rendere simultanea l'asincronia delle diverse concezioni del tempo. L'idea dell'aeroporto implica un incessante movimento, passeggeri che corrono per prendere il loro volo, aerei che decollano, file di persone su nastri trasportatori. Eppure le note placide e sostenute, emanano un senso di immobilità e di quiete.

Questo gioco di contrasti, attraverso l'intrinseca trascendente sospensione della percezione della velocità e la sensazione di un *rushing forward* all'interno di morbidi e ed avvolgenti bordoni, evoca forti rimandi al minimalismo della *drone-music*, nel comune intento di deformare il senso del movimento attraverso lo spazio. Alla luce di quanto detto, è facile dedurre che Eno non abbia inventato

⁷¹ H. Vanel, *Triple entendre*

⁷² Trad.: “Una delle cose che la musica può fare è cambiare il senso del tempo, quindi non ti importa se le cose scivolano via o si alterano in qualche modo.”

nulla di nuovo: ha “scoperto” la musica *ambient* nello stesso modo in cui la maggior parte dei paesi sono stati “scoperti” nel momento in cui un esploratore li ha scovati, ha dato loro un nome e ne ha delimitato i confini. Tuttavia è innegabile che la chiave di lettura funzionalista di Eno sia persa sin dai suoi primi lavori carica di nuovi spunti e capace di codificare più di chiunque le nuove tendenze.

Discreet Music del 1975, album scaturito come conseguenza compositiva della sua epifanica esperienza, include nelle stesse intenzioni di Eno le raccomandazioni di una diffusione a volumi particolarmente bassi, sotto la soglia dell'udibilità, in particolar modo negli ambienti ospedalieri, per creare un ambiente lenitivo per i pazienti, specie per le donne in procinto di partorire.

Il lavoro si compone di quattro tracce, la prima della quali, dal titolo *Discreet Music – 30:35*, rappresenta forse la più pura realizzazione della visione originaria di Eno, come una dolce immersione in una lenta e calda palude sonora.

Il progetto si basa su una sorta di teoria dei sistemi musicali auto-organizzati in un *free-roaming environment* di parametri musicali predeterminati dal compositore, in modo che l'esecuzione reale della musica richieda “da poco a nessun intervento” da parte del musicista. Tale modalità di creare brani che potrebbero procedere all'infinito, statici in termini di movimento musicale ma le cui ripetizioni sono sempre variate mediante aumentazione e diminuzione del materiale, è ottenuta in questo caso attraverso una interpolazione dei synth tramite un sistema di deelay a nastro, in cui due linee melodiche distinte indugiano ed evolvono in reciproca autonomia, producendo un paesaggio sonoro minimale ed avvolgente, forse uno dei più rappresentativi brani *ambient* mai prodotti.