

A MÚSICA ELETRÓNICA AMBIENTAL: DA PROFUNDIDADE SONORA AOS IMAGINÁRIOS DA MENTE I

ELECTRONIC AMBIENT MUSIC: FROM SONIC DEEPNESS TO THE IMAGINATIONS OF THE MIND I

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE D'AMBIANCE: DE LA PROFONDEUR DU SON À L'IMAGINATION DE LA CONSCIENCE I

MÚSICA AMBIENTAL ELECTRÓNICA: DESDE LA PROFUNDIDAD DEL SONIDO HASTA EL IMAGINARIO DE LA MENTE I

Frederico Dinis

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Coimbra, Portugal

RESUMO: Este artigo parte da definição para a música eletrónica ambiental, enquanto elemento indutor para a criação de um espaço para pensar, e apresenta um conjunto de autores e de trabalhos sonoros orientados para uma preocupação com o espaço. Estes autores são enquadrados desde as fundações da música eletrónica contemporânea, de meados do séc. XX e que têm por base trabalhos que revolucionaram a forma como a música eletrónica passou a ser vista, até à nova expansão da música eletrónica ambiental, com a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este género musical a partir dos anos 2000, consolidando-o e estabilizando-o enquanto género musical. Mas a música eletrónica ambiental como género deve ser vista como uma sobreposição de informações, e não apenas como uma interação com um ambiente. Assim, defendemos que a ligação social da música eletrónica ambiental ao próprio ambiente e envolvente mudou ao longo da sua evolução enquanto género, tal como mudou essa envolvente, reforçando que o lugar hoje é um espaço pessoal, tal como a experiência de escuta associada à música eletrónica ambiental. A experiencição atual da música eletrónica ambiental na conceção, ampliação ou descontinuidade de lugares, expressa por si só o desejo de exercer um agenciamento interno ou uma mediação com a própria envolvente, operando como uma reflexão do 'eu', recorrendo a sonoridades que movem a mente. Um 'eu' que inclui o mundo social em que se está imerso e uma representação de lugares figurativos.

Palavras-chave: música eletrónica ambiental; escuta; espacialidade; agenciamento; representação.

ABSTRACT: This article departs from the definition for ambient electronic music, as an inductive element for the creation of a space to think, and presents a set of authors and sound works orientated towards a concern with space. These authors are contextualised according to the foundations of contemporary electronic music, from the mid-20th century and which are based on works that revolutionised the way in which electronic music came to be seen, up to the new expansion of electronic ambient music, with the appearance of new sonorities and new paths for this musical genre as from the 2000s, consolidating and stabilising it as a musical genre. But electronic ambient music as a genre should be seen as an overlapping of information, and not only as an interaction with an environment. Thus, we argue that the social connection of electronic ambient music to its own environment and context has changed throughout its evolution as a genre, just as this context has changed, reinforcing that the place today is a personal space, just like the listening experience associated with electronic ambient music. The present-day experience of electronic ambient music in the conception, amplification or discontinuity of places, expresses in itself the desire to exercise an internal agency or a mediation with its own surroundings, operating as a reflection of the 'I', recurring to sonorities that move the mind. An 'I' that includes the social world in which one is immersed and a representation of figurative places.

Keywords: electronic ambient music; sound experimentalismo; space; place; ambience.

RÉSUMÉ: Cet article s'écarte de la définition de la musique électronique ambiante, comme élément inductif pour la création d'un espace de réflexion, et présente un ensemble d'auteurs et d'œuvres

sonores orientés vers une préoccupation de l'espace. Ces auteurs s'inscrivent dans le cadre des fondements de la musique électronique contemporaine, qui datent du milieu du XXe siècle et qui reposent sur des œuvres qui ont révolutionné la façon dont la musique électronique a été perçue, jusqu'à la nouvelle expansion de la musique électronique ambiante, avec l'apparition de nouvelles sonorités et de nouvelles voies pour ce genre musical à partir des années 2000, le consolidant et le stabilisant en tant que genre musical. Mais la musique électronique d'ambiance en tant que genre doit être considérée comme une superposition d'informations, et pas seulement comme une interaction avec un environnement. Ainsi, nous soutenons que le lien social de la musique électronique ambiante avec son propre environnement et son entourage a changé tout au long de son évolution en tant que genre, tout comme son environnement a changé, ce qui renforce le fait que le lieu est aujourd'hui un espace personnel, tout comme l'expérience d'écoute associée à la musique électronique ambiante. L'expérience actuelle de la musique électronique d'ambiance dans la conception, l'amplification ou la discontinuité des lieux, exprime en elle-même le désir d'exercer une agence interne ou une médiation avec son propre environnement, en opérant comme un reflet du "je", en recourant à des sons qui font bouger l'esprit. Un "je" qui inclut le monde social dans lequel on est immergé et une représentation de lieux figuratifs.

Mots-clés: musique d'ambiance; électronique; écoute; spatialité; agence; représentation.

RESUMEN: Este artículo parte de la definición para la música electrónica ambiental, como elemento inductor para la creación de un espacio para pensar, y presenta un conjunto de autores y obras sonoras orientadas hacia una preocupación por el espacio. Estos autores se enmarcan desde los fundamentos de la música electrónica contemporánea, desde mediados del siglo XX y que se basan en obras que revolucionaron la forma de ver la música electrónica, hasta la nueva expansión de la música ambiental electrónica, con la aparición de nuevas sonoridades y nuevos caminos para este género musical a partir de los años 2000, consolidándolo y estabilizándolo como género musical. Pero la música ambiental electrónica como género debe verse como una superposición de información, y no sólo como una interacción con un entorno. Así, argumentamos que la conexión social de la música ambiental electrónica con su propio entorno y ambiente ha cambiado a lo largo de su evolución como género, al igual que ha cambiado su entorno, reforzando que el lugar es hoy un espacio personal, al igual que la experiencia de escucha asociada a la música ambiental electrónica. La experiencia actual de la música ambiental electrónica en la concepción, amplificación o discontinuidad de los lugares, expresa en sí misma el deseo de ejercer una agencia interna o una mediación con su propio entorno, operando como reflejo del "yo", recurriendo a sonidos que mueven la mente. Un "yo" que incluye el mundo social en el que se está inmerso y una representación de lugares figurativos.

Palabras-clave: música electrónica ambiental; escucha; espacialidade; agenciamento; representación.

1. Introdução

O sucesso mundial da música eletrônica e de alguns dos seus subgêneros, elevou o perfil dos pioneiros da música eletrônica e aumentou a curiosidade sobre os fundamentos deste gênero e de alguns dos seus subgêneros, nomeadamente a música eletrônica ambiental (Collins & d'Escriván, 2017). Mas, apesar da existência de diversas antologias e vários artigos acadêmicos e manifestos sobre a música eletrônica ambiental, este subgênero da música eletrônica permanece tão evasivo e indeterminado como a sua origem (Dinis, 2021). Segundo Lanza (2004), a música eletrônica ambiental parte de uma tentativa de usar a forma do som como o primeiro plano, ao invés do recurso a vozes melodia ou qualquer estrutura de música clássica ou pop. Neste sentido, e para enquadrar os autores e os trabalhos destacados neste artigo, assumiremos como definição de música eletrônica ambiental como sendo música eletrônica composta para lugares liminares, reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos.

De forma a apresentarmos uma exposição em torno do enquadramento histórico e crítico da música eletrônica ambiental, revemos e fragmentamos entendimentos associadas ao desenvolvimento deste gênero musical desde as fundações da música eletrônica contemporânea, de meados do séc. XX e que têm por base trabalhos que revolucionaram a forma como a música eletrônica passou a ser vista, até à nova expansão da música eletrônica ambiental, com a aparição de novas sonoridades e de novos caminhos para este gênero musical, a partir dos anos 2000, consolidando-o e estabilizando-o enquanto gênero musical. Para a construção desta arqueologia da música eletrônica ambiental recorreremos a algumas antologias que reúnem textos historicamente importantes e que balizam as fundações da música eletrônica em geral e da música eletrônica ambiental em particular. Apresentamos assim uma visão da sua história através da conceção de profundidades sonoras, que influenciaram autores e trabalhos associados aos diversos estilos deste gênero que se desenvolveram nos anos subsequentes, do aparecimento de diversas derivações estilísticas, que podem ser associadas à matriz musical de origem dos diversos autores que as compõem, e o crescimento de um conjunto de subgêneros associados este gênero, que serviram para acomodar todo e qualquer trabalho que recorresse a sonoridades ambientais, independentemente da matriz musical de origem.

2. Profundidades sonoras

As fundações da música eletrônica contemporânea têm por base o trabalho desenvolvido por projetos que revolucionaram a forma como a música eletrônica passou a ser vista, influenciando deste modo projetos associados aos diversos estilos deste gênero que se desenvolveram nos anos seguintes. Uma das grandes influências na música eletrônica ambiental contemporânea foi o coletivo musical experimental alemão *Popol Vuh* de Florian Fricke (1944-2001), graças à sua música cósmica, tipo trance e às suas paisagens sonoras (Stubbs, 2015; Harden, 2016).

Segundo Prendergast (2003), Harden (2016) e Díaz-Inostroza (2018), a música pensada e composta por Fricke era diferente de qualquer outra até então, possuindo uma essência espiritual e uma qualidade intemporal que funde os antigos impulsos cerimoniais sagrados com arranjos instrumentais contemporâneos dos tempos modernos. Da sua discografia destacamos *Affenstunde* (1970) e *In den Gärten Pharaos* (1971), álbuns fundamentais para a definição de um subgênero da música eletrônica, a *kosmische musique* ou *space music*. *Affenstunde* é amplamente considerado como um dos álbuns seminais da *space music*, com sonoridades minimalistas e ambientais, e que documenta o fascínio de Fricke pelas possibilidades da criação de mantras que surgiam ao sustentar notas únicas num *moog* (Dale, 2015; Díaz-Inostroza, 2018). Um ano depois os *Popol Vuh* lançam *In den Gärten Pharaos*, um trabalho intensamente meditativo que funde texturas ambientais com percussões orgânicas. Compreendendo duas peças temporalmente estendidas, a mistura da eletrônica e órgão com ventos e percussões variadas evoca visões de luzes celestiais. Profundamente emocional e cheio de misticismo, este trabalho marcou o início da música ambiental contemporânea, sendo ainda hoje uma referência neste gênero (Cope, 1996; Harden, 2016). Estes trabalhos dos *Popol Vuh* ocupam um espaço entre artifício e realidade, aumentando a sensação de algo que liga intimamente os mundos antigo e contemporâneo, com Fricke a nortear o caminho entre as texturas terrenas e as visões interplanetárias dos seus contemporâneos do *new age*, da *space music* e do *krautrock* (Stubbs, 2015). Esta dimensão dos *Popol Vuh* reflete-se por exemplos nos trabalhos dos *The Orb* de Mixmaster Morris e dos *Banco de Gaia*.

Promotores de um estilo de música eletrônica muito imaginativa, os *Tangerine Dream* de Edgar Froese (1944-2015), foram pioneiros na nova era da música eletrônica de cariz mais atmosférica (Schwartz, 1975). As suas gravações tiveram um impacto numa ampla variedade de música instrumental durante os anos 80 e 90, influências que vão desde o *new age* atmosférico, à *space music*, passando pelos estilos mais ritmados da EDM - *electronic dance music* (Prendergast, 2003). Fundados em 1967, o grupo progrediu em quatro etapas distintas: (i) o minimalismo experimentalista do final dos anos 60 e início dos anos 70, (ii) o trance sequenciado e austero do meio até ao final dos anos 70, (iii) uma forma orgânica de música instrumental na década de 80, e, finalmente, (iv) um estilo de EDM com um som bastante semelhante aos seus herdeiros no campo da música eletrônica (Prendergast, 2003; Holmes, 2012; Collins et al., 2013). Tal como para Stockhausen, a abordagem de composição por Froese envolvia a espiritualidade (Toop, 1995). A história dos *Tangerine Dream* também é paralela à história do progresso na tecnologia usada para desenvolver e gravar música eletrônica, estando estes sempre na vanguarda do seu progresso (Eskildsen, 1997; Prendergast, 2003). A sua visão itinerante do som, sempre em desenvolvimento e nem sempre atingindo um final, continua a ser uma das grandes influências da música eletrônica desde 1975 (Moon, 2008).

Para a importância do aparecimento da música eletrónica destacamos alguns trabalhos dos *Tangerine Dream* que representam marcos sonoros do minimalismo experimentalista e do trance sequenciado deste género: *Alpha Centauri* (1971), *Zeit* (1972), *Phaedra* (1974) e *Rubycon* (1975). É com *Alpha Centauri* que os *Tangerine Dream* começam a explorar, tal como o título sugere, uma abordagem sonora mais cósmica. Neste trabalho a música desenvolve-se sobre um voo espacial e os sons muito calmos e flutuantes procuravam ilustrar a vastidão do espaço. Era ainda um tipo de música muito exploratório com recurso à utilização de sintetizadores (Eskildsen, 1997; Miller, 2000; Einbrodt, 2001). Um ano depois surge *Zeit*, um trabalho que representa a mais pura expressão da *space music*, onde fluxos e refluxos de tonalidades sonoras variam sem esforço e a música está estruturada de forma a evoluir em seções onde as peças literalmente se fundem umas nas outras. Com uma construção quase clássica, a textura geral da eletrónica produzida é quente e luminosa (Stump, 1997; Eskildsen, 1997; Prendergast, 2003). *Phaedra* é uma das obras artísticas mais importantes e emocionantes da história da música eletrónica. É um somatório brilhante e convincente do avanço dos *Tangerine Dream* na *space music*, equilibrado com a mais recente tecnologia de sintetizadores e sequenciadores que começavam a ganhar espaço na produção musical da época. O resultado deste somatório e do equilíbrio deste trabalho pode ser apreciado no tema que dá título ao trabalho, *Phaedra*, incomparável pela sua profundidade sonora e visão (Eskildsen, 1997; Harden, 2016). Junto com *Phaedra*, *Rubycon* exhibe o melhor do som clássico de *Tangerine Dream*, refletindo o ambiente sombrio e claustrofóbico de Berlim da Guerra Fria, enquanto evoca os mistérios do espaço sideral. A mistura de ciclos repetitivos de sequenciadores e efeitos espaciais que marcam este período sonoro dos *Tangerine Dream* inspirou inúmeras incursões sonoras de outros projetos e compositores com recurso a sintetizadores energéticos e outras tantas explorações silenciosas dos ambientes espaciais (Cope, 1996; Stump, 1997; Barr, 2013).

A influência dos *Tangerine Dream* pode ser sentida não só em diversos artistas ligados à música eletrónica ambiental, bem noutros géneros como o rock, o pop e a EDM. As suas sonoridades também influenciaram o trance dos anos 1990 e 2000, onde paisagens sonoras exuberantes e sintetizadores são usados em conjunto com sequências repetitivas de sintetizadores (Prendergast, 2003). Outros projetos associados ao surgimento da *space music* no início da década de 70, na esteira dos *Popol Vuh* e dos *Tangerine Dream*, são os *Cluster*, de Hans-Joachim Roedelius (1934-) e Dieter Moebius (1944-2015), os *Harmonia*, que juntam os membros dos *Cluster* com Michael Rother (1950-), e do trabalho a solo de Roedelius (Prendergast, 2003; Adelt, 2016). Dos trabalhos dos *Cluster* destacamos *Cluster* (1971), *Cluster II* (1972) e *Cluster and Eno* (1977) com Brian Eno. Dos *Harmonia* destacamos *Musik von Harmonia* (1974), *Deluxe* (1975) e *Tracks and Traces* (1997). E de Roedelius destacamos *Durch die Wüste* (1978). Os *Cluster* surgem com um som exploratório, contudo consolidado, futurista, mas melódico, alienígena, todavia encantador, e que tem origem numa mistura de

propósitos artísticos do pós-guerra como o *Fluxus*, a Escola de Frankfurt e o surgimento da contracultura hippie dos anos 60 (Cope, 1996; Anderton, 2010; Adelt, 2016). O primeiro lançamento do projeto, o homónimo *Cluster*, incluía pouca ou nenhuma melodia ou batida discernível. Trata-se assim de um trabalho que alterna entre uma mistura deslocada e uma *space music* desorientadora e aleatória, entre o ruído industrial e uma atmosfera proto-ambiental, e entre o *feedback* e o *soundwash* (Albiez, 2003a). Este álbum e *Cluster II* são considerados como sendo uma ponte musical entre o som *avant-garde*, discordante e proto-industrial e as sonoridades mais ambientais e rock mais suaves e contemplativas dos trabalhos que se seguiram (Prendergast, 2003).

Depois destes dois álbuns Roedelius e Moebius juntaram-se a Michael Rother e formaram um dos mais lendários projetos de toda a cena *krautrock* e *space music*, os *Harmonia*. Os seus dois lançamentos *Musik von Harmonia* e *Deluxe* tiveram como ponte de partida *jam sessions* relaxadas e improvisadas que combinavam a *space music* exploratória dos *Cluster* com os ritmos e a sensibilidade da guitarra de Rother (Albiez, 2003a; Harden, 2016). Após o lançamento de *Deluxe* e da respetiva digressão de apresentação, Roedelius, Moebius e Rother decidiram terminar a sua colaboração no Verão de 1976. Todos os membros iniciaram projetos a solo, mas voltaram a juntar-se em setembro de 1976, quando Brian Eno os visitou, tendo este gravado um conjunto de sessões que foram posteriormente editadas em *Tracks and Traces*. As sonoridades dos *Harmonia* influenciariam o desenvolvimento posterior da música eletrónica ambiental de Brian Eno, além de outros projetos associados não só à música eletrónica, mas também ao rock (Prendergast, 2003; Adelt, 2016).

Após a colaboração com os *Harmonia*, Brian Eno junta-se a Roedelius e Moebius para editar *Cluster and Eno* em 1977. Esta colaboração resulta num trabalho que evoca sentimentos de hesitação e arrependimento e que resgatam a música de uma mera beleza insípida, seja através de sonoridades etéreas ou sombrias promovidas pelo sintetizador, ou com ritmos reduzidos (Bangs, 1978; Albiez, 2010). *Cluster and Eno* continua a ser um álbum importante já que ajudou a definir a profundidade da música eletrónica ambiental (Albiez, 2003a; Adelt, 2016). Desde os seus primeiros trabalhos com os *Cluster*, até aos seus trabalhos a solo, Roedelius permanece uma das figuras mais prolíficas da música eletrónica contemporânea, influenciado pelo trabalho de Iannis Xenakis, Pierre Henri e Terry Riley. Do seu trabalho destacamos o seu álbum de estreia *Durch die Wüste*, um excelente exemplo na composição e produção de música instrumental para a reflexão e contemplação. Trata-se de um trabalho que sugere uma abordagem atmosférica através de melodias clássicas e atmosferas celestes (Ilfiffe, 2003; Stubbs, 2015). Segundo Ilfiffe (2003), Roedelius explorou, documentou e apresentou os resultados de uma exploração interna e externa do espírito humano, por mais de cinco décadas, através dos seus trabalhos com os *Cluster*, os *Harmonia* ou a solo. A sua produção criativa, sempre artística e pessoal, encontrou expressão

em diversas disciplinas, com resultados que influenciaram uma geração de músicos e artistas. Filipe Pires (1934-2015) é um dos mais ilustres compositores portugueses do Séc. XX tendo estudado com Stockhausen e Schaeffer. Filipe Pires manteve sempre uma atitude vanguardista (Barreto, 2016) já que segundo o próprio:

Ciclicamente, a profusão experimentalista que agita determinados períodos criativos tende a sedimentar em fases de acalmia, durante as quais se processam a síntese, a recapitulação ou o retorno, relativamente a modelos anteriores. O mergulho no passado não tem qualquer interesse. Em seu lugar, prefiro destacar uma ou outra célula de um corpo envelhecido e 'enxertá-la' em tecidos mais novos (Barreto, 2016: 370).

Nas suas composições podemos detetar diversas influências de compositores que desenvolveram as primeiras experimentações associadas à música eletrónica como Schoenberg, Varese ou Schaeffer (Barreto, 2016). Entre a sua multifacetada criatividade destaca-se a obra *Canto Ecuménico/Litania/Homo Sapiens* (1972-1979), obra seminal no panorama do recurso à tecnologia eletrónica em Portugal. Segundo Barreto (2016) *Canto Ecuménico* é a mais significativa criação portuguesa de música concreta e antecipa, conjuntamente com *Litania* e *Homo Sapiens*, o recurso da utilização de novas tecnologias nomeadamente o *sampler*. Ainda segundo este autor estas três peças demonstram não só o resultado da aprendizagem com Schaeffer, mas também a capacidade criadora de trabalho de Pires, quer na produção de música eletrónica analógica de estúdio, quer na produção de música para banda magnética coordenada com execução instrumental acústica ao vivo.

Outro nome que está entre os verdadeiros inovadores da estética musical associada à eletrónica e da *space music* alemã é Manuel Götttsching (1952-2022) cujos trabalhos foram fundamentais no desenvolvimento subsequente de estilos que vão desde o *techno*, à *house* e à música eletrónica ambiental contemporânea, através da sua música de cariz espacial com recurso a sintetizadores e reverberações provenientes da sua guitarra (Prendergast, 2003; Haworth, 2012; Brown, 2017). Dos trabalhos de Götttsching destacamos *New Age of Earth* (1976) e *E2-E4* (1984). Lançado debaixo do alias *Ashra*, Götttsching compõe *New Age of Earth*, um trabalho que funde peças movidas por sequências rítmicas enérgicas e peças mais épicas que flutuam lentamente através de ambientes atmosféricos, favorecendo uma abordagem conscientemente mais simples, de forma criar música para apenas apreciar e relaxar (Rietveld, 2010; Adelt, 2016). Segundo Rietveld (2010) as sonoridades de *New Age of Earth* enquadram-se no que poderia ser uma banda sonora cinematográfica para espaços limiares, combinando *drones* com espaçamentos suaves e com percussão mínima e frios teclados espectrais com profundos pulsos eletrónicos. No seguimento de *New Age of Earth* Götttsching lança *E2-E4* que se diferencia do anterior já que se recusa em seguir as abordagens sonoras usuais nesta época que se focavam no desenvolvimento da melodia e harmonia (Seago, 2004; Nye, 2013). Assim, *E2-E4* é uma evolução constante de uma única peça que dura quase uma hora, recorrendo a

sonoridades semelhantes, e um exercício para entrar num estado de *transe*, algo que nunca tinha sido experimentado na maioria dos trabalhos que o precederam (Collin, 2010; Fikentscher, 2017). *E2-E4* permanece hoje como um dos mais importantes e influentes registros de música eletrónica produzidos, graças às suas repetições hipnóticas (Prendergast, 2003). Se dentro da cena eletrónica alemã os *Tangerine Dream* inovaram musicalmente com as suas paisagens sonoras associadas ao advento da era espacial já os *Kraftwerk* tornaram-se na maior influência da música eletrónica produzida nas décadas de 80 e 90 graças à sua sonoridade minimalista e totalmente eletrónica (Prendergast, 2003; Littlejohn, 2009; Buckley, 2015).

A assinatura sonora dos *Kraftwerk* combina frequências e ritmos repetitivos com melodias cativantes, que seguem um estilo clássico de harmonia, com o auxílio de equipamentos minimalistas e eletrónicos. As suas letras eram simplificadas recorrendo à utilização do vocoder ou geradas por computador (Bussy, 2004; Littlejohn, 2009; Albiez, 2010; Albiez & Pattie, 2010; Adelt, 2012; Barr, 2013; Flür, 2017). O som característico do *Kraftwerk* foi revolucionário e teve um efeito duradouro em muitos géneros de música moderna, popularizando a música eletrónica (Albiez & Pattie, 2010; Barr, 2013). Do seu trabalho destacamos os álbuns *Autobahn* (1974), *Radio-Activity* (1975), *Trans-Europe Express* (1977), *The Man-Machine* (1978) e *Computer World* (1981) pela influência que tiveram no reconhecimento global da importância da música eletrónica. Embora os três primeiros álbuns dos *Kraftwerk* tenham sido inovadores por direito próprio, *Autobahn* é onde as batidas eletrónicas do grupo genuinamente obtiveram a sua independência (Albiez & Lindvig, 2010; Schiller, 2014). Este trabalho desenvolve uma batida insistente que faz com que os ritmos e riffs repetidos dos teclados eletrónicos sejam ainda mais hipnóticos, tornando-se assim evidentes as raízes das correntes *electro-funk*, *ambient* e *synth pop* que emergiram posteriormente (Biddle, 2004; Albiez & Lindvig, 2010).

Já *Radio-Activity* marca o regresso dos *Kraftwerk* a territórios mais toscos, utilizando estática, osciladores, voz robotizada, esta a sonoridade de marca nos anos seguintes, e mesmo alguns momentos de silêncio, a fazer lembrar anteriores experimentações de Cage (Biddle, 2004; Bocker, 2011; Grönholm, 2015). Em *Trans-Europe Express* os *Kraftwerk* refinaram o seu estilo eletrónico melódico, com foco em ritmos sequenciados, minimalismo e, ocasionalmente, vocais manipulados. Os temas incluem celebrações do serviço ferroviário europeu e da Europa como um todo, e meditações sobre as disparidades entre realidade e aparência (Albiez & Pattie, 2010; Rietveld, 2010; Barr, 2013).

The Man-Machine é um trabalho que se aproxima mais do som e estilo que definiria e influenciaria o *electro-pop* da década de 80, já que tem por base a ficção científica e a ligação entre humanos e tecnologia, com o recurso de vocalizações processadas eletronicamente (Bussy, 2004; Cunningham, 2010; Kholeif, 2012; Barr, 2013). Em *Computer World* os *Kraftwerk* abordam o tema da ascensão dos computadores na

sociedade, sendo este um trabalho que se alinha perfeitamente com as sonoridades de *The Man-Machine*. *Computer World* surge no momento em que, graças ao aumento de visibilidade do *synth pop*, do *hip-hop* e da eletrónica, a abordagem pioneira dos *Kraftwerk* ganha uma nova visibilidade nomeadamente com ênfase em faixas mais curtas misturadas com composições mais longas e sonoridades que radicam nas características que destacam o som dos *Kraftwerk*: vocais tratados eletronicamente, ritmos nítidos com bips, linhas de baixo e batidas e melodias assustadoras e peculiares (Buckley, 1994; Adelt, 2012; Barr, 2013; Flür, 2017).

A abordagem radical e profética dos *Kraftwerk* à música eletrónica foi destacada por um número extraordinário de artistas a partir de meados dos anos 70. O auto-descrito som dos pioneiros de Düsseldorf, definido como hipnoticamente mínimo e obliquamente rítmico, e apresentado desde o final dos anos 70 como obra de autómatos, ressoou em praticamente todos os desenvolvimentos do *pop* contemporâneo desde o final do século XX (Prendergast, 2003; Seago, 2004; Littlejohn, 2009; Barr, 2013; Buckley, 2015). Num registo minimalista Steve Reich (1936-) é reconhecido pela sua contribuição no desenvolvimento deste género de música, através de composições marcadas pelo uso de figuras repetitivas e ritmos harmónicos lentos (Mertens, 1983; Cohn, 1992; Horlacher, 2000; Potter, 2002; Sitsky, 2002; Gibson, 2004). Do seu trabalho destacamos: *Drumming/Six Pianos/Music for Mallet Instruments, Voice and Organ* (1974) e *Music for 18 Musicians* (1978). Em *Drumming* Reich definiu os componentes essenciais que integravam a música minimal, com recurso a um processo transparente que poderia levar impercetivelmente a uma complexidade desconcertante, tendo ainda acrescentado como ingrediente extra ritmos derivados dos seus estudos sobre percussões da África Ocidental. Reich chegou assim combinação perfeita entre rigor intelectual e sensualidade corporal, onde nenhum dos lados predominavam, tanto em clareza como em presença (Gibson, 2004). Em *Six Pianos* Reich aplica sensivelmente as mesmas estratégias a vários teclados, de forma a originar efeitos intrigantes. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* é um passo preliminar no caminho que Reich seguiria nos anos seguintes, usando linhas melódicas mais longas e um sistema rítmico mais amplo e expansivo (Schwarz, 1980; Schwarz, 1981; Johnson, 1994; Horlacher, 2000; Roeder, 2003; Huang, 2017).

Em 1978, Reich lança *Music for 18 Musicians* e o impacto do trabalho foi imediato e avassalador, sendo considerado como um dos expoentes do minimalismo. A beleza das suas pulsações harmoniosas de notas adicionadas e o poder e precisão sustentados da performance eram as principais características da música e, em vez do som estéril e eletrónico geralmente associado ao minimalismo, encontrava-se uma calorosa ressonância. Trata-se assim de um trabalho que trouxe uma mudança subtil e importante na abordagem de Reich já que os padrões não eram mais repetições estáticas, mas eram agora unidades flexíveis que crescem organicamente e mudam

de forma incremental ao longo do trabalho (Roeder, 2003; Budel, 2018; Potter, 2019). Esta nova direção de Reich colocou-o na vanguarda da música minimal, trazendo maior interesse à sua música e influenciando uma série de trabalhos desenvolvidos nas décadas seguintes (Schwarz, 1980; Schwarz, 1981; Prendergast, 2003; Gopinath & Ap Siôn, 2019).

Influenciado pela *space music* dos *Tangerine Dream*, mencionamos o trabalho de Jean Michel Jarre (1948-), músico, compositor e produtor francês, associado ao movimento new age e precursor das grandes performances multimédia no final dos anos 70 (Ehle, 1983; Albiez, 2003b; Lemkin, 2019), e os seus álbuns *Oxygène* (1977) e *Waiting for Cousteau* (1990). *Oxygène* é um trabalho de música eletrónica que recorre à utilização de sintetizadores, efeitos e outros instrumentos eletrónicos, e que transporta o ouvinte numa viagem para o outro lado da galáxia, alcançando a velocidade da luz para, em seguida, o deixar num planeta completamente estranho. É um álbum envolvente que pode levar o ouvinte do nada para tudo, numa questão de segundos (Arsenal, 2010). Em 1990 Jarre cria *Waiting for Cousteau*, um *opus* sonoro em homenagem ao oceanógrafo Jacques Cousteau. Este trabalho representou um afastamento no formato usual de Jarre, com o recurso a peças com durações mais longas que o normal, e onde se destaca o tema que dá nome ao trabalho, *Waiting for Cousteau*, que é uma épica e inovadora criação minimalista, com uma grande e substancial profundidade atmosférica.

Se na Alemanha os *Tangerine Dream* e os *Kraftwerk* revolucionaram a música eletrónica, no Japão foram os *Yellow Magic Orchestra* (YMO) que quebraram as regras com a sua sonoridade *synth-techno-pop* (Loubet, 2000). Com o uso precursor de sintetizadores, sequenciadores e baterias eletrónicas os YMO, de Haruomi Hosono (1947-), Yukihiro Takahashi (1952-), Ryuichi Sakamoto (1952-), continuam hoje em dia a ser uma influência seminal na música eletrónica contemporânea. A banda foi considerada como estando à frente de seu tempo por antecipar a tendência global na utilização de baterias eletrónicas e samples, pelo seu ponto de vista pró-tecnológico, pelo uso de sons e *bips* de videojogos e pela experimentação com recurso a computadores e instrumentos eletrónicos (Bogdanov, 2001; Prendergast, 2003; Condry, 2011).

Do seu trabalho destacamos os álbuns *Yellow Magic Orchestra* (1978) e *Solid State Survivor* (1979), pelo papel que desempenharam ao influenciar muitas das sonoridades eletrónicas da década de 80, e ainda *Watering a Flower* (1984), *Coincidental Music* (1985), *Mercuric Dance* (1985), *The Endless Talking* (1985) e *Paradise View* (1985) de Hosono e *async* (2017) de Sakamoto. *Yellow Magic Orchestra* foi um dos primeiros exemplos de *synth-pop*, um género que a banda ajudou a desenvolver, e foi também um dos primeiros exemplos de um álbum feito recorrendo a computadores. Trata-se de um trabalho que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da música eletrónica e do techno, principalmente pela utilização de

um sequenciador eletrónico que permitiu a criação de novos sons eletrónicos e a *samplagem* de sons de videojogos. *Solid State Survivor* é um trabalho vivo e confiante, cheio de sonoridades *synth-disco-pop*, ambientes divertidos e alegres, menos minimal e com um uso mais variado de linhas de sintetizador (Bogdanov, 2001; Lamm, 2015).

Em 1984, Hosono lança *Watering a Flower* (1984), um trabalho que tece uma sonoridade mais meditativa, cheia de refrões hipnóticos, e recorre a sintetizadores que reverberam através do tecido denso da paisagem sonora (Hosokawa, 1999). Um ano depois, em 1985, Hosono lança uma série de quatro trabalhos ambientais *Coincidental Music*, *Mercuric Dance*, *The Endless Talking* e *Paradise View*. O primeiro trabalho é uma compilação de músicas compostas por Hosono para comerciais de televisão, o segundo contém uma partitura para um vídeo de cariz ambiental de Arai Tadayoshi; o terceiro inclui uma música para uma instalação em Génova (Itália) e o quarto reúne a banda sonora do filme homónimo de Takamine Go. Estes trabalhos resultam da mistura da influência ambiental de Eno com o exotismo da obra de Hosono dos anos 1970, que é infundida com os interesses espirituais de Hosono (Thaemlitz, 2003).

Ryuichi Sakamoto envolve-se ao longo das décadas seguintes em diversos projetos ligados à música eletrónica de cariz ambiental, destacando-se o trabalho conjunto com Alva Noto de que falaremos mais à frente. Em 2017 Sakamoto lança *async*, trabalho que consiste numa combinação de manipulações sonoras de instrumentos musicais, texturas incomuns feitas de forma acústica e eletrónica, amostras de gravações de vozes de pessoas e *field recordings*, no sentido de abordar e representar temas associados a preocupações do fim da vida e da interação de diferentes pontos de vista pela humanidade (Guo, 2019; Lemkin, 2019).

Seja através das paisagens sonoras atmosféricas e espaciais, dos *Tangerine Dream*, ou pelas sonoridades hipnóticas minimais e robotizadas eletronicamente, dos *Kraftwerk*, ou pelos sons samplados, sequenciados e sintetizados dos YMO, a música eletrónica como a conhecemos atualmente nunca seria a mesma sem a inovação presente nos trabalhos destes três projetos. Sensibilizado pela linha de Cage e um dos nomes fundamentais da eletrónica em Portugal foi Jorge Lima Barreto (1949-2011) (Barros, 2013). Pensador e cultivador das artes, com valor singular na cultura contemporânea portuguesa, viveu numa suposta marginalidade pelas ideias, conhecimento e sensibilidade à frente do seu tempo, e o seu trabalho não será esquecido, pela própria contribuição, nomeadamente como criador do conceito de música minimal repetitiva, e através da obra de outros artistas (Barros, 2013; Carrilho, 2013; Guimarães, 2013).

Dos seus trabalhos ligados à música eletrónica destacamos *Encounters* (1979) com Saheb Sarbib o primeiro trabalho em que se cruzam as músicas jazz e eletrónica

(Barros, 2013), e *Neo Neon: Workstation Solos* (2003), um excelente exemplo da abordagem à música minimal repetitiva de Barreto, enquadrada na categoria de repetitiva ambiental, procurando deixar os sons entregues a si próprios, num apelo ao automatismo e ao subconsciente (Barreto, 1991). Barreto (1991) acrescenta que a

Música repetitiva ambiental (ou eco-repetitiva), escolhe os objetos sonoros (minimalismo da frase, do som, da melodia, do acorde, do ruído, do espectro electro-acústico) e introspeciona-se para formular através da repetição um grupo de organismos constituídos por esses objetos sonoros. É a distração, o esquecimento, como um sonho de força abstrata: é o júbilo da repetição (Barreto, 1991: 31).

3. Narrativas de significado

A génese música eletrónica ambiental contemporânea tem por base o seu aparecimento enquanto termo, conforme proposto por Brian Eno, e o recurso ao som para criar narrativas de significado que ajudem a entender o nosso lugar no mundo (Mulcock 2001), apresentando um conjunto de trabalhos que são fundamentais para a construção de narrativas sonoras. Se os *Kraftwerk* são a maior influência associada à música eletrónica em geral, já a génese da música eletrónica ambiental contemporânea surge associada ao lançamento, em 1978, do álbum *Ambient 1: Music for Airports* de Brian Eno (1948), que se inspira nos trabalhos de Karlheinz Stockhausen, no pioneiro da composição moderna, John Cage, e na *space music* dos *Tangerine Dream* (Tamm, 1995; Toop, 1995; Bates, 1997; Prendergast, 2003; Howard, 2004; Loydell & Marshall, 2014; Albiez & Pattie, 2016; Cobussen et al., 2016). *Ambient 1: Music for Airports* incluía um conjunto extenso de notas, nas quais Eno (2004) definia o significado do termo “música ambiente”:

Interessei-me pelo uso da música como ambiente (...) usando o termo música ambiental. A minha intenção é produzir peças originais ostensivamente (mas não exclusivamente) para momentos e situações particulares. (...) A música ambiental visa induzir a calma e um espaço para pensar. A música ambiente deve ser capaz de acomodar muitos níveis de atenção auditiva sem forçar uma em particular; deve ser tão ignorável quanto interessante (Eno, 1978: *linear notes*).

Em 1978, a maioria dos ouvintes estava familiarizada com música de fundo e do género musical *easy listening*, mas não com a ideia de se encarar a música de fundo como um género sério para ser trabalhado. Assim, muitos predecessores, compositores, músicos e produtores já tinham composto música de uma forma similar, mas Eno fez isso abertamente, definindo um manifesto para compor deliberadamente música ambiente e, ao fazê-lo, cunhou um (novo) género musical, a música (eletrónica) ambiental (Lysaker, 2018). Ou como Demers (2010) enfatiza, Eno

fornece o modelo para muitos trabalhos posteriores, que inclui uma linguagem repetitiva e tonal, a ausência de ataques abrasivos ou abruptos e longas deteriorações e composição não teleológica, como se a melodia pudesse continuar indefinidamente (Demers 2010: 117).

O conceito de Eno (2004) de música ambiental parte do conceito de *musique d'ameublement* de Satie, que defendia que a música se deve misturar com a atmosfera ambiente de um espaço, em vez de ser o foco direto (Trigg, 2006), tendo já sido abordado anteriormente por Eno com o lançamento, em 1975 de *Discreet Music*, um trabalho criado para ser reproduzido misturando-se subtilmente com o som de fundo de várias situações ou em qualquer situação (Tamm, 1995; Dunbar-Hester, 2010). *Discreet Music* é uma experiência de composição generativa e minimalista, já que a intenção de Eno foi explorar várias formas de criar música com planeamento ou intervenção limitados, recorrendo a um *tape-delay* e a um sintetizador (Roquet, 2009; Gagné, 2012).

Já *Ambient 1: Music for Airports* (Eno, 1978) foi desenvolvido para ser tocado num local cultural ou num espaço público, nomeadamente num aeroporto. Os aeroportos, como ponto de partida modernos, são lugares onde ocorrem reuniões ou começam separações, conforme as pessoas chegam ou partem. São também locais de comércio, de anúncios estridentes, de tédio e de tensão, e Eno teve tudo isto em consideração criando uma obra que tranquiliza as pessoas, que transmite um espírito de esperança e que acalma a ansiedade das chegadas ou das partidas (Buck, 2008; Lysaker, 2018; Connor, 2019).

Tal como Cage anteriormente, Eno joga neste trabalho com envolventes da consciência dos ouvintes, aumentando não só o tempo de cada uma das peças sonoras, mas também estendendo o comprimento entre as seções que as compõem para um nível exagerado. Ao não se saber quando as peças param ou começam, os ouvintes envolvem-se ainda mais na imersividade do som (Szabo, 2017; Connor, 2019). *Ambient 1: Music for Airports* foi um passo em frente no desenvolvimento da música contemporânea que tem como única base a textura, tratando-se de um trabalho sobre escutar e sobre como ouvir. Se o recurso à melodia, ao ritmo, à harmonia ou à letra ficou pelo caminho na construção deste trabalho e, principalmente, no desenvolvimento deste (novo) género musical, então é porque não seria necessário (Lysaker, 2018), tal como na definição de *ambient* proposta por Eno (1978).

Nos anos seguintes Eno consolida o epíteto de precursor da música eletrónica ambiental lançando um conjunto de trabalhos de onde se destacam *Fourth World, Vol. 1: Possible Musics* (1980) com Jon Hassell, *On Land* (1982), *Apollo: Atmospheres and Soundtracks* (1983) com Daniel Lanois e Roger Eno, e *Thursday Afternoon* (1985), trabalhos que incorporam sons naturais ou efeitos eletrónicos com sons naturais, evocando ambientes tangíveis (Jensen, 1985; Lanza, 1991; Tamm, 1995; Roquet, 2009; Feld & Kirkegaard, 2010; Evans, 2014; Rietveld, 2016; Szabo, 2017).

Nesta estabilização do género música eletrónica ambiental devemos referir ainda a colaboração entre Eno e Harold Budd (1936-2020), nos trabalhos *Ambient 2: The*

Plateaux of Mirror (1980) e *The Pearl* (1984), trabalhos estes cheios de luz e que cumprem o objetivo de transformar o ambiente dos ouvintes, transfigurando qualquer espaço num lugar de veneração frágil que convoca emoções para qualquer ação mais mundana. Em *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* as passagens serenas de piano são processadas por Eno em tempo real, para que Budd pudesse responder ao som alterado enquanto tocava, originando assim alterações subtis que enviavam notas em cascata para ecos escuros e ondulações suaves do som. Novamente, explorando a interação de figuras esparsas de piano, na esteira de Satie, lançam *The Pearl* recorrendo novamente ao processamento eletrónico que enevoava e manchava os limites do som, Budd e Eno criam um trabalho com músicas simples, mas texturizadas, simétricas à distância, mas irregulares de maneiras únicas, polidas, mas orgânicas (Evans, 2014; Loydell & Marshall, 2014; James, 2016).

Eno regressa no início da década de 90 com *Neroli* (1993), um trabalho que é considerado como sendo mais um marco na evolução e consolidação da música eletrónica ambiental. Concebido como uma peça única, onde notas individuais ressoam por toda a peça num padrão aparentemente aleatório, mas onde a harmonia se desloca calmamente (Toop, 1995; Bates, 1997; Tout, 2010; Schwering, 2018), Neroli, tem por objectivo “recompensar a atenção, mas não (ser) tão rigoroso em exigí-la”, tal como Eno (1993) refere no encarte. Após algumas edições nos anos 2000, o ano de 2012 fica marcado pelo regresso de Eno às abordagens mais próximas das produções ambientais que o definiram como um dos mais importantes e profícuos compositores deste género. *Lux* (2012) trata-se de uma única composição sonora, dividida em quatro segmentos, e que foi construída para acompanhar uma exposição do trabalho visual de Eno, exposto em Turim.

Apesar de *Lux* se enquadrar no princípio da música ambiental definida por Eno, notam-se alguns desvios em todas as quatro partes deste trabalho, nomeadamente quando as texturas eletrónicas e os *drones* ambientais são acentuados por notas individuais ou acordes minimais do piano e pelo uso seco do baixo e/ou da viola, aproximando-se assim das novas sonoridades próximas da música eletrónica ambiental experimental mais cerebral²² (James, 2016; Hodkinson, 2017; Marshall & Loydell, 2017). Ao longo das últimas quatro décadas, Eno compôs como artista solo alguns dos álbuns mais importantes da música eletrónica ambiental e produziu álbuns

²² Neste trabalho, Eno foca-se na emotividade e na sugestão de várias sensações é conseguida de maneira quase surpreendente quando as tonalidades das peças são alteradas para registos diferentes, de forma a adicionar deliberadamente uma sensação mais dramática, ou quando se convocam *drones* que transportam o ouvinte para novos espaços sensoriais. Assim, à medida que cada secção sonora se desvanece e desaparece, emerge, em silêncio e discretamente, a seguinte noutra tonalidade, texturalmente diferente, contendo apenas um traço de memória do que aconteceu anteriormente. Embora em *Lux* cada faixa exista numa esfera autocontida, esta é aparentemente contínua na sua relação com as restantes faixas, fazendo com que o enquadramento do ouvinte não seja tanto para ser focalizado num envolvimento ativo com a composição sonora, mas sim para ser embebido pela composição, concentrando-se assim no que realmente acontece nestas paisagens tranquilas (Evans, 2014; Hodkinson, 2017; Schwering, 2018; Joo, 2019).

para alguns dos artistas mais relevantes deste género, ficando claro que é uma das figuras mais importantes da música moderna (Tamm, 1995; Toop, 1995; Prendergast, 2003; Sheppard, 2008; Moorefield, 2010).

Harold Budd é considerado como um dos poucos músicos que pode ser denominado de compositor ambiental²³ (Lanza, 1991; Toop, 1995; Prendergast, 2003; Saunders, 2017). O que o diferencia o trabalho desenvolvido por Budd é o facto de o compositor sentir a música com mais intensidade, de forma a não se submeter aos “altos e baixos” do dia-a-dia, e por ser apreciador do silêncio (Reese, 1973; Ridley, 1995; Holmes & Holmes, 2002; Marshall & Loydell, 2017).

Do seu trabalho destacamos os álbuns *The Pavilion of Dreams* (1978), *The White Arcades* (1988) e *Avalon Sutra/As Long As I Can Hold My Breath* (2005). Dois anos antes da sua primeira colaboração com Eno, Budd lança *The Pavilion of Dreams* um álbum que mistura melodias etéreas, comunicadas por voz ou saxofone com um acompanhamento glissando e que brilham como luz refletida na superfície da água, translúcida, revelando assim a sua natureza vagarosa e descontraída (Toop, 1995; Prendergast, 2003; James, 2016; Schwering, 2018). Em 1988 Budd lança *The White Arcades* um trabalho que mostra o estilo mais puro de Budd onde as composições raramente alteram os instrumentos utilizados, piano e sintetizador, e são processadas com muito eco e coloração. Trata-se de um álbum sólido, para pensar, estudar ou o que quer que seja para fazer quando o ambiente propício chegar (Prendergast, 2003). Já em *Avalon Sutra/As Long As I Can Hold My Breath* (2005), o seu piano elíptico define o curso, seguindo várias musas através de um labirinto transparente e transmitindo grande poesia, emoção e espiritualidade, sem nunca se tornar excessivo ou excessivamente sentimental. Os temas são elegantes, contemplativos (não especulativos) e comoventes onde a ternura que transmitem tão prontamente é temperada com profundidade e dimensão emocional por noções de memória, perda e até tristeza (Marshall & Loydell, 2017).

Os trabalhos de Budd são compostos de forma aberta, nunca se baseando num sistema pré-definido. São geralmente delicados, impressionistas e, na maioria das vezes, misteriosos, melódicos e carregados de memórias de lugares e mitos, aproveitando o seu sentido de dinâmica contida e o recurso ao silêncio (Toop, 1995). Ao longo da sua carreira Budd percorreu a terra de ninguém, inventando o seu próprio território, sempre em equilíbrio entre o minimalismo e a música ambiente, soando como nenhum outro (Holmes & Holmes, 2002; Prendergast, 2003; Saunders, 2017; Marshall & Loydell, 2017). O trabalho de Robert Rich (1963-) ajudou a definir a música ambiente e a eletrónica com a edição de inúmeros álbuns ao longo de quatro

²³ A sua música desenvolve-se como uma lavagem esparsa e tonal de sons provenientes de teclado, e tem como inspiração a sua infância passada a escutar o zumbido dos fios telefónicos perto da sua casa, no deserto de Mojave (Toop, 1995; Pearson, 2010; Feisst, 2015).

décadas, cuja abordagem é fortemente influenciada por John Cage e Terry Riley (Wilkinson, 1989; Lanza, 1991; Rich, 2014; Velescu, 2015; Adkins, 2019). Da sua discografia destacamos: *Sunyata* (1981), *Strata* (1990) em colaboração com Steve Roach, *SoMa* (1992) também com Steve Roach, *Stalker* (1995) em colaboração com *Lustmord*, *Below Zero* (1998) e *React* (2008) com Ian Boddy.

O álbum de estreia de Rich, *Sunyata*, explora o conceito budista de *śūnyatā*²⁴, construindo um conjunto de sonoridades baseadas em *drones* e peças longas e sombrias, que poderiam ter origem em qualquer época da história da música eletrônica ambiental. Rich, em 1990, inicia uma colaboração com Steve Roach (1955) de que resultam dois álbuns seminais para a música ambiental, de cariz mais sombrio: *Strata* e, em 1992, *SoMa*. *Strata* é descrito como sendo uma jornada primordial para a mente, e *SoMa* como um conjunto de ritmos da memória da terra. Ambos os trabalhos refletem ainda o interesse, nesta altura, de Roach pelo *xamanismo* e pela espiritualidade centrada na terra, originando assim sonoridades profundas, abstratas e relaxantes (Bates, 1997; Ottum, 2016). Em 1995, Rich colabora com *Lustmord* no álbum *Stalker* cuja inspiração foi o filme de Andrei Tarkovsky de 1979. *Stalker* é um guia para possíveis interpretações de uma realidade ambivalente, onde nada é o que parece e em que o objetivo é iluminar e decodificar cenários de densidades fraturadas. As sonoridades são sombrias, mas, ao mesmo tempo, inteligentes e estruturadas (Donnelly, 2013; Velescu, 2015; Adkins, 2019). No seguimento de *Stalker*, Rich regressa às sonoridades e atmosferas mais sombrias em *Below Zero* (1998), um trabalho que está cheio de texturas orgânicas e timbres experimentais e cuja escuta profunda é mais um acontecimento do que apenas uma experiência.

Dez anos depois Rich lança, em conjunto com Ian Boddy, *React* (2008) um trabalho de cariz minimalista que cruza padrões rítmicos intrincados, desenvolvidos através dos turbilhões atmosféricos dos sintetizadores de Boddy, com atmosferas densas e linhas de melodia que interagem constantemente com os instrumentos de Rich, manipulados com recurso a efeitos e modulações. Ao longo da construção da história da música eletrônica as sonoridades complexas de Rich, têm sido pontuadas de momentos dramáticos, alegria ambiental, visões misteriosas e ritmos perturbadores, sempre envoltas em texturas ambientais intrincadamente tecidas, mostrando assim a importância de Rich na consolidação e aceitação da música eletrônica ambiental (Lanza, 1991; Knight, 2006).

Com sua mistura distinta de sintetizadores analógicos e digitais, instrumentação acústica e paisagens sonoras imaginativas, Steve Roach é um dos músicos mais respeitados dentro do universo da música eletrônica ambiental. As suas sonoridades inspiram-se na tradição alemã dos *Tangerine Dream* e da *space music*, e são baseadas

²⁴ Conceito em que se assume que todas as coisas no mundo material estão vazias de significado e independência.

em espaços amplos e reverberantes sugestionados pelo deserto selvagem americano, explorando a fusão entre uma contemplação silenciosa e agitações de sequências, entre sulcos tribais orgânicos e ritmos eletrônicos trépidos (Bates, 1997; Georgievski, 2003; Knight, 2006; Cummings, 2019).

Da sua discografia destacamos *Structures from Silence* (1984), *Dreamtime Return* (1988) e *Destination Beyond* (2009). *Structures from Silence* é um dos melhores registos meditativos e contemplativos da década de 80, com as suas sonoridades misteriosas, graciosas e discretas. Composto por peças delicadas, que oscilam com uma delicadeza requintada, *Structures from Silence* continua hoje a ser uma referência para a música ambiente tonal, harmónica e minimalista (Georgievski, 2003; Knight, 2006; Ottum, 2016). Em 1988, Roach apresenta *Dreamtime Return*, um trabalho épico baseado nas suas viagens pela Austrália e na sua experiência com o deserto e a cultura aborígine, afirmando-se como um trabalho ambicioso, mas contido, subtil e estimulante. Esta obra de Roach indica que o maior potencial da música eletrónica ambiental está em trazer para primeiro plano os sonhos mais fugidios e as memórias mais antigas, através da criação de paisagens sonoras altamente criativas (Georgievski, 2003; Dunbar-Hall & Gibson, 2004; Ottum, 2016).

Em 2009, Roach lança *Destination Beyond*, uma única peça que é construída recorrendo a melodias giratórias, acordes variados e ricos, e cuja atmosfera distingue o som de Roach. Sempre produtiva, atenciosa e sem se prender a qualquer estilo, a música de Roach continua a inspirar a atual geração de compositores ambientais e designers de som (Ottum, 2016). Em 1982 o compositor Satoshi Ashikawa (1953-) cria o conceito de *kankyō ongaku*²⁵, descrevendo-o como sendo:

Um objeto ou cenário sonoro que tem como objetivo ser ouvido casualmente. Não sendo uma música que excita ou leva o ouvinte para outro mundo, deve flutuar como fumo e deve tornar-se como parte integrante do ambiente em torno da atividade que o ouvinte desempenha (Ashikawa, 1982: anotações).

Definição esta que se enquadra na proposta apresentada por Eno (1978) para a definição de música ambiental e também na definição de *musique d'ameublement* de Satie (1917). Partilhando semelhanças estruturais com o minimalismo na arte moderna e no design contemporâneo, este estilo musical procura desenvolver composições sonoras site-specific para espaços públicos e privados (Schafer, 2001; Yoshimoto, 2008; Roquet, 2012). Dos diversos trabalhos que se enquadram neste estilo destacamos os álbuns *Still Way* (1982) de Satoshi Ashikawa, *Music for Nine Post Cards* (1982), *Green* (1986) e *Soundscape 1: Surround* (1986) de Hiroshi Yoshimura, *Through*

²⁵ *kankyō ongaku* trata-se de um termo genérico para uma forma particularmente hábil de música japonesa, considerada ambiental ou composta para ambientes específicos, e que é constituída por sonoridades calmas, espaçosas e levemente frias, geralmente criadas a partir de sintetizadores e efeitos sonoros (Schafer, 2001; Roquet, 2016).

the Looking Glass (1983) de Midori Takada e *Soundscape 2: Nova* (1986) de Yutaka Hirose.

Um dos álbuns seminais da música ambiental japonesa é *Still Way* composto por Ashikawa, um trabalho que Ashikawa (1982) definiu como um momento de quietude, depois do vento passar pelo jardim e quando a chuva para por um breve segundo. Ashikawa (1982) assume que a vida quotidiana no Japão era inundada de som e o álbum procura desenvolver um espírito e um carácter próprios, recorrendo a sons para ajudar os ouvintes a obter um controle mais individual sobre a sua audição pessoal, de forma a encontrar uma atitude consciente associada ao som e permitindo que este filtrasse o ruído de fundo. Para criar este foco sonoro, *Still Way* recorre a sons de harpa e melodias de piano (Rekret, 2019). No mesmo ano Hiroshi Yoshimura (1940-) lança *Music for Nine Post Cards*, um trabalho que começou de uma forma orgânica após ter olhado pela janela numa tarde e viu imagens do movimento das nuvens, a sombra de uma árvore no verão, o som da chuva (Yoshimura, 1982). Mais tarde, no Hara Museum of Contemporary Art, Yoshimura começou a criar sons inspirados no espaço construindo cada peça, sobre uma base de nove refrões, onde cada uma progride e desdobra, simbolizando o movimento gradual das nuvens que Yoshimura viu do lado de fora da janela (Yoshimura, 1982). Nas anotações de *Music for Nine Post Cards*, Yoshimura (1982) refere que ficaria feliz se, quando apreciassem este trabalho, a paisagem circundante conseguisse ser observada sob uma luz ligeiramente diferente.

Outro trabalho estimulante desta abordagem sonora é *Through the Looking Glass*, o álbum de estreia a solo de Midori Takada (1951-). *Through the Looking Glass* foi criado inteiramente em fita analógica e Takada explora uma variedade de instrumentos, combinando as suas experiências com ritmos não ocidentais, e recorrendo a uma abordagem pictórica e DIY (*do-it-yourself*), na manipulação de objetos acessíveis para criar componentes musicais e assumindo que tudo o que existe na terra tem um som (Takada, 1983). Em 1986 Hiroshi Yoshimura (1950-) lança dois trabalhos, *Green* e *Soundscape 1: Surround*. *Green* enquadra-se perfeitamente na abordagem de Yoshimura ao criar um diálogo entre sons e ambientes espaciais, sendo um excelente exemplo do minimalismo japonês com a fusão entre os ambientes naturais e a artificialidade dos sintetizadores, resultando numa paisagem sonora de texturas suaves e leves para os ouvintes mergulharem. *Soundscape 1: Surround* é um trabalho comissionado pela Misawa Corporation, que solicitou a Yoshimura que criasse um ambiente sonoro para os seus próprios produtos: casas pré-fabricadas pensadas para os japoneses modernos que valorizavam uma certa estética e se orgulhavam de uma urbanidade acima de qualquer outra coisa. Para cada casa pré-fabricada era fornecido *Soundscape 1: Surround de Hiroshi*, um álbum que procurava facultar um primeiro plano sonoro centrado em massas de água, desenvolvendo peças eletroacústicas que se sentem e experienciam (Yoshimura,

1986). Também em 1986, e também uma comissão da Misawa Corporation, Yutaka Hirose lança *Soundscape 2: Nova*, cujas sonoridades ambientais estão intimamente ligadas ao espaço para o qual foram compostas, enquadrando-se assim como um outro elemento de design, a par das opções de iluminação ou móveis (Hirose, 1986). Hirose (1986) defende que em *Soundscape 2: Nova* não produz conscientemente música como tal, mas cria uma “escultura de tempo feita com som”, no sentido da produção musical, sendo que as sonoridades sobrevivem ao ambiente para o qual foram criadas, contribuindo para produzir um efeito de sentido de lugar quando são ouvidas fora desse contexto espacial e temporal.

kankyō ongaku como estilo musical, e apesar de ser construído através de sonoridades que projetam ambientes naturais, é também muito humano, desenvolvendo a sua versatilidade no que diz respeito à audição em segundo plano (Yoshimoto, 2008; Roquet, 2012; Roquet, 2016). Onde Eno criou música ambiente para um ambiente imaginado em *Music For Airports*, Ashikawa, Takada, Yoshimura, Hirose e os seus hodiernos criaram música para locais específicos e tangíveis. Assim, trata-se de música para ambientes internos, para desempenhar tarefas, para ouvir atentamente e também para existir num plano subliminar, características que influenciam decisivamente alguns trabalhos de compositores contemporâneos, como *Oneohtrix Point Never*.

O final dos anos 1980 fica marcado por o lançamento de um trabalho que, seguindo as abordagens e estratégias de Eno, propõe uma sonorização orgânica, não sistemática, em constante movimento de autorrevelação/ocultação. Trata-se de *Plux Quba* (1988) de Nuno Canavarro (1962-). Percursor de sonoridades atualmente reconhecidas em músicos, como *Aphex Twin*, *Plux Quba* exala fantasias ou molduras conceptuais que sustentaram mergulhos no passado, encorpados por um conhecimento contemporâneo, e que esconde de forma hábil as mais de três décadas que passaram desde o seu lançamento. Trata-se assim de um trabalho em que Canavarro está mais interessado em explorar um espaço emocional do que as soluções oferecidas pela tecnologia da época, apresentando uma visão pessoal de um universo distinto, feito de micro-pulsares, de abalos invisíveis, de pequenos estremecimentos, com recurso à eletrónica e às *field recordings*.

Em 1991, Canavarro com Carlos Maria Trindade (1954-) editam *Mr. Wollogallu* uma junção de abordagens sonoras que ambos os compositores seguiam de forma independente. Segundo Trindade (2018), trata-se de um disco executado com muito rigor e ao milímetro, com precisão estética e com recurso a pouca tecnologia. Neste sentido, *Mr. Wollogallu* resulta num extraordinário exercício de imaginação, numa aventura de exploração de um mundo fantástico construído por ambos os compositores, procurando projetar uma ideia de futuro (Trindade, 2018). Trindade edita, cinco anos depois, *Deep Travel*, um trabalho em que a eletrónica se cruza com sonoridades próximas da *world music* e que reflete influências próximas das

sonoridades dos trabalhos de Robert Rich ou Steve Roach. Estes três trabalhos, *Plux Quba*, *Mr. Wollogallu* e *Deep Travel*, são representativos de uma tentativa de procurar sonoridades para lugares reais ou imaginários, ou para momentos e situações específicos.

Após sua saída dos Genesis, no início dos anos 1970, Peter Gabriel (1950-) começou a explorar uma abordagem mais cerebral à música, procurando incorporar música eletrónica e *world music* na sua abordagem sonora, tal como afirma Easlea (2013). Ao longo dos anos 80, Gabriel também explorou outros interesses, incluindo bandas sonoras, projetos multimédia e a criação da sua própria editora (Prendergast, 2003; Easlea, 2013; Hill, 2017). Em 1989, Gabriel edita *Passion: Music for The Last Temptation of Christ* a banda sonora do filme *The Last Temptation of Christ*, de Martin Scorsese, e que resulta da fusão entre música eletrónica ambiental e outros sons do mundo, nomeadamente do Oriente Médio, da Índia e de África. Estes diversos elementos são misturados em colagens atmosféricas etéreas e produzidos de forma não tradicional, mas que soam como se tivessem sido sempre combinados através desse método, no sentido de reforçar a representação de um espaço e de um ambiente específico, real ou imaginário (Alkier, 1991; Prendergast, 2003; Snee, 2005; Papanikolaou, 2005).

Os *808 State*, de Graham Massey (Inglaterra, 1960-) e Andrew Barker (Inglaterra, 1968-), foram um dos projetos de música de dança mais importantes de todos os tempos e que desempenharam um papel importante na popularização do *acid house* no Reino Unido no final dos anos 80. Continuam a ser uma das principais influências em vários artistas de diferentes géneros, nomeadamente associados à *intelligent dance music* (IDM) e ao *ambient house* da década seguinte (Prendergast, 2003; Bainbridge, 2014). Em 1989, os *808 State* editam *Quadrastate* (1989) um trabalho que para Massey (2018) tanto se encaixava no contexto de um clube, como se encaixava num contexto de audição privada, em casa, já que também possuía qualidades emocionais. A diferença entre estes contextos e estas qualidades é a forma como as melodias se encaixam nos acordes, a dimensão de qualidades humanas que transmitem e o espaço/ambiente que procuram representar (Massey, 2018). Segundo o mesmo autor, *Quadrastate* procurava imitar a sensação do que estava a acontecer num espaço específico, sendo adaptado a esse lugar e a esse ambiente, abrindo com uma sequência de acordes quentes e uma explosão de sons de pássaros com sonoridades tropicais. *Quadrastate* marcou a música eletrónica por ser mais avançado musicalmente e complexo em termos de composição do que muitos dos seus contemporâneos, abrindo assim caminho para os trabalhos que posteriormente foram produzidos na década de 90 (Prendergast, 2003).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adelt, Ulrich (2016). *Krautrock: German music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Adkins, Monty (1999) Acoustic Chains in Acousmatic Music. In *Imaginary Space: Proceedings of the 1999 Australasian Computer Music Conference*. Wellington: University of Wellington.
- Adkins, Monty (2019). *Fragility, noise, and atmosphere in ambient music*. Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music, 119.
- Ahner, Laurel (2017). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. New York: Taylor & Francis.
- Albiez, Sean (2003a). Sounds of Future Past: From Neu! to Numan. In Phleps, Thomas & von Appen, Ralf (Eds.). *POP SOUNDS: Klangtexturen in der Pop-und Rockmusik* (pp. 129–152). Bielefelder: Transcript-Verlag.
- Albiez, Sean (2003b). *Strands of the future: France and the birth of electronica. Volume! La revue des musiques populaires*, 2(2), 99-114.
- Albiez, Sean (2010). *Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975–81*. Kraftwerk: Music Non-Stop, 139.
- Albiez, Sean & Lindvig, Kyrre Tromm (2010). *Autobahn and Heimatklänge: 1 Soundtracking the FRG*. Kraftwerk: Music Non-Stop, 15.
- Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). (2010). *Kraftwerk: Music non-stop*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Alkier, Stefan (1991). Peter Gabriels "Passion" - Eine zeitgenössische Passionsmusik. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie*, 43(2), 126-129.
- Allen, Travis Arlo (2009). *Individuality and distinction: The interplay between artist and audience in electronic dance music*. Santa Barbara: University of California.
- Alvarez, Elias Merino (2014). *Subflection*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Alwakeel, Ramzy (2009). IDM as a "Minor" Literature: The Treatment of Cultural and Musical Norms by "Intelligent Dance Music". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 1(1), <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/268>.
- Anderton, Chris (2010). A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre. *Popular Music*, 23(3), 417-435.
- Arsenal, Mario Sánchez (2010). Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer: un vínculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète. *Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 7, 135-142.
- Bacot, Baptiste (2011). Du musical au paysage sonore: en haine de l'harmonie? *Recherches & Travaux*, 78, 169-184.
- Bainbridge, Luke (2014). *The true story of acid house: Britain's last youth culture revolution*. London: Omnibus Press.
- Bangs, Lester (1978). Eno Sings with the Fishes. *Village Voice*, 23(3).
- Barr, Tim (2013). *Kraftwerk: from Dusseldorf to the Future With Love*. New York: Random House.
- Barreto, Jorge Lima (1991). *Música minimal repetitiva*. Lisboa: Litoral.
- Barreto, Jorge Lima (2009). Jorge Lima Barreto: Mundos Imaginários. Uma Palavra à Performarte, à Música e Poesia Ex Improvado, ao Vídeo Music. V.N. Cerveira: BOMBART Magazine, 6 (nov-dez).
- Barreto, Jorge Lima (2016). *Estética da comunicação musical - a improvisação*. Coimbra: Município de Vinhais/Imprensa da Universidade de Coimbra
- Barros, António (2013). *John Cage, música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.
- Bastani, Hadi (2019). *Recent experimental electronic music practices in Iran: an ethnographic and sound-based investigation*. Belfast: Queen's University Belfast.
- Bates, Eliot (1997). *Ambient music*. Masters Theses, 8. Wesleyan University.
- Biddle, Ian (2004). Vox Electronica: Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's Radioaktivität and Autobahn. *twentieth-century music*, 1(1), 81.
- Bogdanov, Vladimir (2001). *All music guide to electronica: the definitive guide to electronic music*. Lanham: Backbeat Books.
- Bouhalassa, Ned (2002). Électroniquoi? Chronique de la naissance d'une nouvelle constellation sonore. *Circuit: musiques contemporaines*, 13(1), 27-34.
- Bratus, Alessandro (2014). Artificial Intelligence, ovvero suonare il corpo della macchina o farsi suonare? La costruzione dell'identità audiovisiva della Warp Records. *Philomusica on-line*, 13(2), 55-84.
- Brett, Thomas (2015). Autechre and electronic music fandom: Performing knowledge online through techno-geek discourses. *Popular Music and Society*, 38(1), 7-24.
- Brocker, Carsten (2011). Kraftwerk: Technology and Composition. In Albiez, Sean & Pattis, David (Ed.). *Kraftwerk: Music non-stop* (pp. 97-118). London: Bloomsbury Publishing.

- Brown, Timothy Scott (2017). In search of space: the trope of escape in German electronic music around 1968. *Contemporary European History*, 26(2), 339.
- Buck, James (2008). Brian Eno - Ambient 1: Music For Airports. Disponível em: <http://www.musthear.com/music/reviews/brian-eno/ambient-1-music-for-airports>. Acedido em 29/01/2019.
- Buckley, David (2015). *Kraftwerk: Publikation*. London: Omnibus Press.
- Budel, Jesse (2018). Steve Reich's 'Music For 18 Musicians' as a Soundscape Composition. *Directions of New Music*, 1(2), 1.
- Bussy, Pascal (2004). *Kraftwerk: Man, machine and music*. Hudson: SAF Publishing.
- Butler, Mark J. (2006) *Unlocking the Groove: Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Carrilho, João (2013). *Estéticas da música informática: A energia musical irrealizada*. Lisboa: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Cascone, Kim (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Cobussen, Marcel, Meelberg, Vincent & Truax, Barry (Eds.). (2016). *The Routledge companion to sounding art*. London: Routledge.
- Cohn, Richard (1992). Transpositional combination of beat-class sets in Steve Reich's phase-shifting music. *Perspectives of New Music*, 146-177.
- Coleman, Lindsay & Tillman, Joakim (2017). *Contemporary film music: Investigating cinema narratives and composition*. New York: Springer.
- Collin, Matthew (2010). *Altered state: The story of ecstasy culture and acid house*. London: Profile Books.
- Collins, Nick & d'Escriván, Julio (Eds.). (2017). *The Cambridge companion to electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins, Nick, Schedel, Margaret & Wilson, Scott (2013). *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Collis, Adam (2008). Sounds of the system: the emancipation of noise in the music of Carsten Nicolai. *Organised Sound*, 13(1), 31.
- Coluccia, Marco (2010). *Musica Elettronica d'Ascolto - Dalla Techno di Detroit alla Techno Inglese*. Pavia: Università degli Studi di Pavia.
- Condry, Ian (2011). Popular music in Japan. In *Routledge handbook of Japanese culture and society* (pp. 238-250). Abingdon: Routledge.
- Connor, Neil O. (2019). *Diffusing the Norm—Brian Eno's Music For Airport's (1978)*. Huddersfield: Divergence Press.
- Cope, Julian (1996). *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik-1968 Onwards*. London: Head Heritage
- Cox, Christoph & Warner, Daniel (Eds.). (2004). *Audio Culture: Readings in modern music*. New York: Continuum.
- Cummings, Simon (2019). The steady state theory: Recalibrating the quiddity of ambient music. In Adkins, Monty & Cummings, Simon (Eds.). *Music beyond airports: Appraising ambient music* (pp. 83-118). Huddersfield: University of Huddersfield Press.
- Cunningham, David (2010). Kraftwerk and the Image of the Modern. In Albiez, Sean & Pattie, David. (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop* (pp. 44-62). New York: Continuum.
- Dale, Jon (2015). Three Blind Mice. *Uncut*, 216, 96.
- Davies, Sam (2018). The IDM list gave intelligent dance music its name and geeky legacy. *Vice*. Disponível em: https://www.vice.com/en_uk/article/7xq4ga/idm-list-25-year-anniversary-warp-hyperreal-2018. Acedido em 18/05/2020.
- Davismoon, Steve (2016). Atomisation of sound. *Contemporary Music Review*, 35(2), 263-274.
- Díaz-Inostroza, Patricia (2018). La Amazonía en la narratividad musical de los films de Werner Herzog. *Ambito Sonoro*, 3(5), 9-22.
- Donnelly, Kevin (2013) Extending film aesthetics: audio beyond visuals. In, Richardson, John, Gorbman, Claudia & Vernallis, Carol (Eds.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp. 357-371). Oxford, GB. Oxford University Press.
- Dunbar-Hall, Peter & Gibson, Chris (2004). *Deadly sounds, deadly places: Contemporary Aboriginal music in Australia*. Sydney: UNSW Press.
- Dunbar-Hester, Christina (2010). *Listening to cybernetics: Music, machines, and nervous systems, 1950-1980*. Science, technology, & human values, 35(1), 113-139.
- Easlea, Daryl (2013). *Without frontiers: The life & music of Peter Gabriel*. London: Omnibus Press.

- Ehle, Robert C. (1983). New age music. *The American Music Teacher*, 32(6), 36.
- Eigenfeldt, Arne (2016). Exploring Moment-Form In Generative Music. In *Proceedings of the Sound and Music Computing Conference (SMC2016)*. Hamburg.
- Einbrodt, Ulrich D. (2001). *Space, Mysticism, Romantic Music, Sequencing, and the Widening of Form in German "Krautrock" During the 70's*. Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Emmerson, Simon (2007). *Where next? New music, new musicology*. EMS: Electroacoustic Music Studies Network.
- Eno, Brian (1978). *Ambient Music*. liner notes from the initial American release of Ambient 1: Music for Airports (PVC 7908, AMB 001).
- Eno, Brian (2004). *Ambient music*. Audio Culture. Readings in Modern Music, 9497.
- Ensemble, A. Brutalist Noise. (2015). Physical Glitch Music. *Leonardo Music Journal*, 25, 63-67.
- Esfandiary, Rana (2018). *Otherwise, The Gap: Performing Identities in Iranian Contemporary Art and Performance*. Lawrence: University of Kansas.
- Eskildsen, Kent (1997). *Tangerine Dream: 30 Years of Dreaming*. Self Published.
- Evans, Joshua (2014). Painting therapeutic landscapes with sound: On Land by Brian Eno. In J. Andrews, Gavin; Kingsbury, Paul & Kearns, Robin (Eds.). *Soundscapes of wellbeing in popular music* (pp. 173-190). London: Routledge.
- Fales, Cornelia (2005). Short-circuiting perceptual systems: Timbre in ambient and techno music. In Greene, Paul & Porcello, Tom (Eds.). *Wired for sound: Engineering and technologies in sonic cultures* (pp. 156-180). Connecticut: Wesleyan Univerwsity Press.
- Feisst, Sabine (2015). Negotiating Nature and Music through Technology. In Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin (Eds.). *Current directions in ecomusicology: music, culture, nature* (pp. 245-257). London: Routledge.
- Feld, Steven & Kirkegaard, Annemette (2010). Entangled complicities in the prehistory of 'world music': Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts. *Popular Musicology Online*, 4, 109-32.
- Fikentscher, Kai (2017). The Disc Jockey as Composer, or How I Became a Composing DJ. In *Electronica, Dance and Club Music* (pp. 83-88). London: Routledge.
- Fitzgerald, Jon & Hayward, Philip (2016). Chart Mythos. *Shima*, 10(2).
- Flür, Wolfgang (2017). *Kraftwerk: I was a Robot*. London: Omnibus Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gagné, Nicole V. (2012). *Historical dictionary of modern and contemporary classical music*. Lanham: Scarecrow Press.
- Gazana, Cleber, Bertomeu, Virginia & Bertomeu, João (2013). Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. *Cultura Visual*, 1(19), 81-99.
- Georgievski, Nenad (2003). Steve Roach-The Shaman of contemporary electronic music. *Shine Magazine*, 33 (July/August), <https://blesok.mk/en/sound/reviews-sound/steve-roach-the-shaman-of-contemporary-electronic-music-33/>
- Gibson, John (2004). *Listening to repetitive music: Reich, Feldman, Andriessen, Autechre*. New Jersey: Princeton University.
- Gkatzampougiouki, Maria (2014). *A compositional response to information anxiety*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of art, an approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs-Merrill.
- Grönholm, Pertti (2015). When Tomorrow Began Yesterday: Kraftwerk's Nostalgia for the Past Futures. *Popular Music and Society*, 38(3), 372-388.
- Gross, Jason (1997). Aphex Twin interview, Perfert Sound Forever. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/aphextwin.html>. Acedido em 18/05/2020.
- Guimarães, Manuel (2013). *Prática e recepção da música improvisada em portugal: 1960-1980*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Guo, Wenxi (2019). The Piano in the Ruins: An Analysis of the Details and Character Creation in "Ryuichi Sakamoto: CODA". *Frontiers in Art Research*, 1(4), 17-23.
- Halliday, Steven (2017). *Klangsteine: exploring the sound stones of Hannes Fessmann*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Harden, Alexander C. (2016). Kosmische Musik and its Techno-Social Context. *IASPM Journal*, 6(2), 154-173.
- Harvey, Steven (2014). *Negotiating sound, noise and silence through improvisation, composition and image*. Huddersfield: University of Huddersfield.

- Hawkins, Stan (2007). Apex Twin: monstrous hermaphrodites, madness and the strain of independent dance music. In Richardson, John & Hawkins, Stan (Eds.). *Essays on Sound and Vision* (pp. 27-53). Helsinki: Helsinki University Printing House.
- Haworth, Christopher (2012). Ear as Instrument. *Leonardo Music Journal*, 22, 61-62.
- Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum.
- Higgs, John (2013). *The KLF: Chaos, Magic and the Band who Burned a Million Pounds*. Hachette: Phoenix.
- Hill, Sarah (2017). *Peter Gabriel, from genesis to growing up*. London: Routledge.
- Hobman, Jason (2011). *Instrumentality in electronic music*. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Hodkinson, James (2017). Playing the gallery. time, space and the digital in Brian Eno's recent installation music. *Oxford German Studies*, 46(3), 315-328.
- Holmes, Thom (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. London: Routledge.
- Holmes, Thomas B. & Thom Holmes (2002). *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. New York: Psychology Press.
- Horlacher, Gretchen (2000). Multiple meters and metrical processes in the music of Steve Reich. *Intégral*, 51(2), 265-297.
- Hosokawa, Shuhei (1999). Soy sauce music: Haruomi Hosono and Japanese self-orientalism. In Hayward, Philip (Ed.). *Widening the horizon: exoticism in post-war popular music*. (pp. 114-144). Bloomington: Indiana University Press.
- Howard, David N. (2004). *Sonic Alchemy: Visionary music producers and their maverick recordings*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Huang, Aiyun (2017). La vie qui bat: Steve Reich's Drumming and Dance Choreography. *Circuit: musiques contemporaines*, 27(2), 27-40.
- Iliffe, Stephen (2003). *Roedelius: Painting with Sound: the Life and Music of Hans-Joachim Roedelius*. London: Meridian Music Guides.
- James, Martin (2016). Documenting no wave: Brian Eno as urban ethnographer. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Brian Eno: Oblique Music*. (pp. 257-268). London: Bloomsbury Academic.
- Jensen, Alan (1985). *The sound of silence: A thursday afternoon with Brian Eno*. *Electronics & Music Maker*, (Dec.), 20-25.
- Johnson, Timothy A. (1994). Minimalism: aesthetic, style, or technique?. *The Musical Quarterly*, 78(4), 742-773.
- Joo, Woohun (2019). Sonifyd: A graphical approach for sound synthesis and synesthetic visual expression. *The 25 th International Conference on Auditory Display*. Newcastle: Northumbria University.
- Judd, Frederick Charles (1961). *Electronic music and musique concrete*. London: Spearman.
- Kelly, Caleb (2006). *Cracked and broken media in 20th and 21st century music and sound*. Canberra: University of Canberra.
- Kholeif, Omar (2012). Man Machine. *Art Monthly*, (356), 7.
- Knight, David B. (2006). *Landscapes in music: space, place, and time in the world's great music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Knowles, Julian D. (2006). Alva Noto. *Filter*, 62 (March 06-June 06), 17-19.
- Kuhns, Richard (1978). Music as a representational art. *The British Journal of Aesthetics*, 18(2), 120-125.
- Kun, Josh & Vallejo, Edlyn (2004). File under: Post-Mexico. *Aztlan: A Journal of Chicano Studies*, 29(1), 271-281.
- Lamm, Olivier (2015). Digitallove: le techno kayō ou la pop japonaise à son pinacle. *Audimat*, (2), 131-161.
- Lanza, Joseph (1991). The sound of cottage cheese (Why background music is the real world beat!). *Performing arts journal*, 13(3), 42-53.
- Lanza, Joseph (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lemkin, Brendan (2019). *The End Of Modernism In Music: A New Narrative in the History of Electronic Music, Told through the works of Wendy Carlos, Jean Michel-Jarre, and Ryuichi Sakamoto*. Wooster: The College of Wooster.
- Levaux, Christophe (2019). Une musique pour tous les jours: Explorer les liens entre son et quotidien. *SigMa-Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, (3), 335-352.

- Littlejohn, John T. (2009). Kraftwerk: Language, lucre, and loss of identity. *Popular Music and Society*, 32(5), 635-653.
- Loubet, Emmanuelle (2000). Laptop performers, compact disc designers, and no-beat techno artists in Japan: Music from nowhere. *Computer Music Journal*, 24(4), 19-32.
- Loydell, Rupert & Marshall, Kingsley (2014). *Thinking Outside the Box: Brian Eno, music, movement and light*. Music and Moving Image. Steinhardt: New York University.
- Lozano, Francisco J. G. (2016). El largo camino de la venganza: El renacido, de Alejandro González Iñárritu. *Razón y fe*, 273(1409), 269-272.
- Lysaker, John T. (2018). *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*. Oxford: Oxford University Press.
- Madrid, Alejandro L. (2008). *Nor-tec rifa!: electronic dance music from Tijuana to the world*. Oxford: Oxford University Press.
- Maeder, Marcus (2014). *Ambient culture: Coping musically with the environment*. Proceedings ICMC/SMC Conference. Athens: ICMC/SMC.
- Marshall, Kingsley & Loydell, Rupert (2017). Thinking inside the box: Brian Eno, music, movement and light. *Journal of visual art practice*, 16(2), 104-118.
- Mathews, Peter D. (2004). Music in his own image: The Aphex Twin Face. *Nebula*, 1(1), 65-73.
- McLeod, Kembrew (2001). Genres, subgenres, sub-subgenres and more: Musical and social differentiation within electronic/dance music communities. *Journal of popular music studies*, 13(1), 59-75.
- Mertens, Wim (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Amersham: Kahn & Averill.
- Miller, Jonathan (2000). Tangerine Dream. The times they are a-changin'. *Keyboards (Set)*, 24-36.
- Moon, Tom (2008). *1,000 Recordings to Hear Before You Die: A Listener's Life List*. New York: Workman Publishing Company.
- Moorefield, Virgil (2010). *The producer as composer: Shaping the sounds of popular music*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Morey, J. (2019). Ambient house: 'Little fluffy clouds' and the sampler as time machine. *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, 177.
- Muggs, Justin (2016). *Review: Autechre - NTS Sessions 1-4*. Resident Advisor. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/features/2756>. Acedido em 18/05/2020
- Mulcock, Jane (2001). Creativity and politics in the cultural supermarket. *Continuum*, 15(2), 169-186.
- Nakahodo, Lilian N. (2012). Pionier IOO, de Alva Noto & Ryuichi Sakamoto: uma análise musical a partir do método de Philip Tagg. In *Encontro de Música e Arte Sonora de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Nakahodo.pdf. Acedido em 18/05/2020.
- Norris, Richard (2007). *Paul Oakenfold: The Authorised Biography*. London: Bantam.
- Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (2016). The digital music boundary object. In Nowak, Raphaël & Whelan, Andrew (Eds.). *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*. (pp. 113-131). United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Nye, Sean (2013). *Minimal understandings: The Berlin decade, the minimal continuum, and debates on the legacy of German Techno*. *Journal of Popular Music Studies*, 25(2), 154-184.
- Oliveira, Robert A. (2017). Comparações estilísticas entre Yasunao Tone, Oval e Alva Noto. In *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2962/773>. Acedido em 29/05/2019.
- Ottum, Joshua J. (2016). *Anthropogenic Moods: American Functional Music and Environmental Imaginaries*. Athens: Ohio University.
- Papanikolaou, Eftychia (2005). Identity and Ethnicity in Peter Gabriel's Sound Track for The Last Temptation of Christ. In Middleton, Darren (Ed.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On* (pp. 217-228). London: Bloomsbury Publishing.
- Papavassiliou, Anthony (2010). Les nouveaux enjeux de la granulation sonore: L'Esthétique populaire de l'Intelligent Dance Music (IDM). *Intersections: Canadian Journal of Music/Intersections: revue canadienne de musique*, 30(2), 101-116.
- Papavassiliou, Anthony (2015). L'analyse des ensembles microrhythmiques dans l'Intelligent Dance Music. *Revue musicale OICRM*, 2(2), 115-132.
- Partridge, Christopher (2015). *Mortality and music: Popular music and the awareness of death*. London: Bloomsbury Publishing.

- Pearson, Valerie (2010). Authorship and improvisation: musical lost property. *Contemporary Music Review*, 29(4), 367-378.
- Pollard, Vincent (2013). *Translator. Exclaim!* Disponível em: <http://exclaim.ca/music/article/translator-idm>. Acedido em 28/04/2020.
- Potter, Keith (2002). *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Vol. 11). Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Keith (2019). BBC Proms Premieres 2018: Anna Meredith, Georg Friedrich Haas, Ēriks Ešēnavalds, Andrew Norman, Morfydd Owen, Daphne Oram, Eve Risser, Caroline Shaw and Tansy Davies. *Tempo*, 73(287), 101-103.
- Pozdniakov, Mikhail (2013). Synthesized environments of utmost clarity. *The Word Hoard*, (2), 109-118.
- Prendergast, Mark (2003). *The ambient century*. London: Bloomsbury Publishing.
- Ramsay, Ben (2011). *Tools, techniques and composition: bridging acousmatic and IDM*. eContact!, 14(4). Disponível em: https://econtact.ca/14_4/ramsay_acousmatic-idm.html. Acedido em 18/05/2020.
- Ratcliffe, Robert (2013). *Analytical précis of Chime by Orbital: towards an analysis of electronic dance music*. OREMA. Disponível em: <http://www.orema.dmu.ac.uk/?q=content/analytical-pr%C3%A9cis-chime-orbital-towards-analysis-electronic-dance-music>. Acedido em 10/07/2020.
- Reese, Sam (1973). New music breeds creators, not repeaters. *Music Educators Journal*, 59(5), 65-109.
- Rekret, Paul (2019). 'Melodies wander around as ghosts': on Playlist as cultural form. *Critical Quarterly*, 61(2), 56-76.
- Reynolds, Simon (1999). *Generation Ecstasy: Into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge.
- Rich, Robert (2014). *Robert Rich [RBMA Tokyo 2014 Lecture]*. Disponível em: <https://youtu.be/dTt-R5RYFw>. Acedido em 31/10/2020.
- Ridley, Aaron (1995). Musical sympathies: The experience of expressive music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1), 49-57.
- Rietveld, Hillegonda C. (2010). Trans-Europa Express: Tracing the Trance Machine. In Albiez, Sean & Pattie, David (Eds.). *Kraftwerk: Music Non-Stop*. (pp. 214-230). New York: Continuum.
- Rietveld, Hillegonda C. (2016). *Lovely Bones: Ambient music and the uncanny in leitmotiv and underscore*. London: Bloomsbury Academic.
- Roads, Curtis (2015). *Composing electronic music: a new aesthetic*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodgers, Tara (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke: Duke University Press.
- Roeder, John (2003). Beat-class modulation in Steve Reich's music. *Music Theory Spectrum*, 25(2), 275-304.
- Roquet, P. (2009). *Ambient Landscapes from Brian Eno to Tetsu Inoue*. *Journal of Popular Music Studies*, 21(4), 364-383.
- Roquet, Paul (2012). *Atmosphere as culture: Ambient media and postindustrial Japan*. Berkeley: UC Berkeley.
- Roquet, Paul (2016). *Ambient media: Japanese atmospheres of self*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saunders, James (ed.). (2017). *The Ashgate research companion to experimental music*. London: Routledge.
- Savage, Jon (2011). *Machine Soul: Une histoire de la techno*. Paris: Allia.
- Schafer, R. Murray (2001). Music and the soundscape. In Rothenberg, David, & Ulvaeus, Marta (Eds.). *The book of music and nature: An anthology of sounds, words, thoughts* (pp. 58-68). Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Schiller, Melanie (2014). "Fun Fun Fun on the Autobahn": Kraftwerk Challenging Germanness. *Popular Music and Society*, 37(5), 618-637.
- Schwartz, Elliott (1975). *Electronic music: a listener's guide*. New York: Praeger Publishers.
- Schwarz, K. Robert (1980). Steve Reich: Music as a gradual process: Part I. *Perspectives of New Music*, 19(1/2) (Autumn, 1980 - Summer, 1981), 373-392.
- Schwarz, K. Robert (1981). Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II. *Perspectives of New Music*, 225-286.
- Schwering, Gregor (2018). Surrounding influence. In Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Maeder, Dominik & Heilmann, Till A. (Eds.). *Ambient* (pp.3-23). Wiesbaden: Springer.

- Scruton, Roger (1976). Representation in music. *Philosophy*, 51(197), 273-287.
- Seago, Alex (2004). The "Kraftwerk-Effekt": Transatlantic circulation, global networks and contemporary pop music. *Atlantic Studies*, 1(1), 85-106.
- Sheppard, D. (2008). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno*. London: Orion.
- Sherburne, P. (2001). *Organised Sound*. 6:171-176. Cambridge University Press.
- Sitsky, Larry (2002). *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- Snee, Brian J. (2005). The spirit and the flesh: The rhetorical nature of The Last Temptation of Christ. *Journal of Media and Religion*, 4(1), 45-61.
- Strachan, Robert (2010). Uncanny Space: Theory, Experience and Affect in Contemporary Electronic Music. *Trans - Revista Transcultural de Música*, (14), 1-10.
- Stubbs, David (2015). *Future Days: Krautrock and the Birth of a Revolutionary New Music*. Brooklyn: Melville House.
- Stubbs, David (2018). *Mars by 1980: The Story of Electronic Music*. London: Faber & Faber.
- Stump, Paul (1997). *Digital Gothic: A Critical Discography of Tangerine Dream*. Trowbridge: SAF Publishing.
- Sylvan, Robin (2002). *Traces of the Spirit: The Religious Dimensions of Popular Music*. New York: New York University Press.
- Szabo, Victor (2015). *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*. Virginia: University of Virginia.
- Szabo, Victor (2017). Unsettling Brian Eno's Music for Airports. *Twentieth-Century Music*, 14(2), 305-333.
- Tamm, Eric (1995). *Brian Eno: His music and the vertical color of sound*. New York: Da Capo Press.
- Tan, Kynan (2010). *The analysis of composition techniques in utp_: synthetic composition for electroacoustic ensembles*. Honours Dissertation, Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University.
- Tandt, Christophe D. (2004). From craft to corporate interfacing: rock musicianship in the age of music television and computer-programmed music. *Popular Music and Society*, 27 (2), 139-160.
- Thaemlitz, Terre (2003). Globule of Non-Standard: An Attempted Clarification of Globular Identity Politics in Japanese Electronic "Sightseeing Music". *Organised Sound*, 8(1), 97-107.
- Till, Rupert (2017). Ambient music. In Partridge, Christopher & Moberg, Marcus (Eds.). *The Bloomsbury handbook of religion and popular music* (pp. 327-337). London: Bloomsbury Publishing.
- Toop, David (1995). *Ocean of sound*. London: Serpent's Tail.
- Toop, Richard (1974). Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*, 13 (1), 141-69.
- Tout, Errol (2010). *Spatial representation in architecture: spatial communication through the use of sound*. Melbourne: RMIT University Australia.
- Trigg, Dylan (2006). Furniture Music, Hotel Lobbies, and Banality: Can We Speak of a Disinterested Space?. *Space and Culture*, 9 (4), 418-428.
- Turner, Rhys S. (2004). *Etherscapes: Massless, Elastic, Technology and Control*. Sidney: University of Sydney.
- Velescu, Iliana (2015). Ambient music. *Învățământ, Cercetare, Creație*, 1(1), 112-117.
- Warner, Daniel (2017). *Live Wires: A history of electronic music*. London: Reaktion Books.
- Weidenbaum, Marc (2014). *Selected Ambient Works Volume II (Aphex Twin)*. New York: Bloomsbury Press.
- Wilkinson, Scott (1989). Microtonal Musings. *Music Technology*, Aug, 68-71.
- Wolf, Luise (2020). Selbst und Selbstverlust im Sound. *Wissen im Klang: Neue Wege der Musikästhetik*, 45, 95.
- Yoshimoto, Midori (2008). From Space to Environment: the origins of Kankyō and the emergence of intermedia art in Japan. *Art journal*, 67(3), 24-45.
- Ziegler, Robert & Christie, Ian (2018). Music Structuring Narrative – A Dialogue. In Christie, Ian & Oever, Annie van den (Eds.). *Stories* (pp. 193-198). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Frederico Dinis. Doutor em estudos artísticos da Universidade de Coimbra, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos. Frederico é docente, artista-investigador e compositor intermédia, na interface entre as práticas artísticas contemporâneas da performatividade e as tecnologias de *new media*, que procura representar um espaço-tempo figurativo, combinando

narrativas sonoras e visuais com espaços inusitados. É investigador do e Affiliated Scholar do SELMA - *Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory* da Universidade de Turku, na Finlândia. É também membro da *European Association for the Study of Theatre and Performance* (Paris). Rua Augusto Filipe Simões 33, 3000-457 Coimbra, Portugal. Email: f.dinis@sapo.pt. ORCID: 0000-0002-2178-5252.

Receção: 12-03-2022

Aprovação: 15-06-2022

Citação:

Dinis, Frederico (2022). A música eletrónica ambiental: da profundidade sonora aos imaginários da mente I. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), pp. 55-82. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n3a3