

En la actualidad, la música popular tiene muchas diversificaciones que varían de cultura a cultura y, aún en la música popular de una misma cultura, existen varias ramificaciones con respecto al tipo de música. Aún así, en general, se puede hacer una división que es común en la música popular de cualquier cultura:

- la música que conserva —o trata de conservar— las raíces y tradiciones de su cultura, utilizando y conservando sus formas e instrumentos musicales, y
- la música que se desarrolla al parejo con los avances tecnológicos, utilizando y desarrollando nuevas formas e instrumentos musicales.

De esta última, la más representativa por el alcance de su difusión a nivel mundial es el Rock.

Aunque otros tipos de música popular como el jazz, la salsa, el blues, baladas de todo tipo y hasta la música ranchera y regional, han acogido, aceptado y adoptado los avances tecnológicos (las técnicas de la música electroacústica) la música de rock es el eslabón entre la música electroacústica y la música popular, ya que el nacimiento del rock casi coincide con el de la música electroacústica. Así pues, se hará una relación histórica del rock con la música electroacústica.

Aunque las tradiciones y propósitos de la música de rock son bastante diferentes a aquellas de la música sería contemporánea o *Avant-garde*, el desarrollo electrónico efectuado en la música de rock merece su reconocimiento no sólo por su complejidad y/o elaboración, sino también por la influencia que ha ejercido en compositores serios o *Avant-garde*.

Una buena cantidad de la música popular producida desde mediados de los años 50 puede ser considerada como

Reseña histórica sobre la influencia de la música electroacústica y la música popular el rock

Por: Dr. Ricardo Martínez

electroacústica, esto es, que ha sido procesada por medios electrónicos. La música popular ha desarrollado técnicas y estilos de canto que no hubieran sido posibles sin el micrófono, también la música popular ha dependido del uso de instrumentos amplificadas de los cuales la guitarra aún ocupa un lugar preponderante. Más que eso, los álbumes (grabaciones) de larga duración son el producto principal de la música popular, sobrepasando incluso las presentaciones en vivo y, por lo tanto, incitando a los músicos a usar técnicas que sólo son posibles en los estudios de grabación.

En octubre de 1966 los Beach Boys produjeron la canción "Good Vibrations" del álbum *Pet Sounds* en la cual utilizaron manipulaciones en la cinta y técnicas de grabación para alcanzar una rica densidad de sonido, además de utilizar un antiguo instrumento electrónico, el Theremin.

En agosto del mismo año, los Beatles utilizaron *tape loops* y grabaciones reproducidas al revés en "I'm Only Sleeping" y "Tomorrow Never Knows", ambas canciones del álbum *Revolver*. La era psicodélica había nacido.

revolucionara y formara un espectro. Es como la cronología de las transformaciones de las ondas Lissajou vistas en un osciloscopio al formar varios intervalos.⁵ Esta perspectiva es interesante ya que relacionamos la exhaustión al desarrollo mismo de un fenómeno sonoro concreto (es decir, que el material o la forma devienen del comportamiento del sonido mismo).

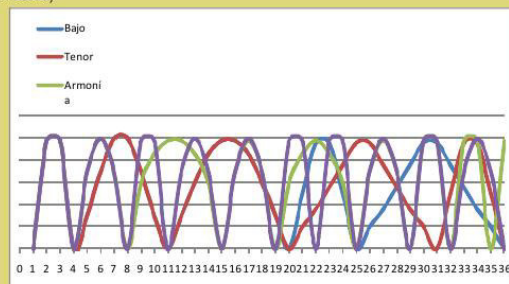


Figura 6. Una forma del preludio compuesta por la gráfica de todos los parámetros que la componen (bajo, tenor, armonía, bloques) a través de los 36 compases. Se podría decir que la forma proviene del comportamiento del sonido mismo.



⁵ 5 Intervalos y ondas Lissajou vistas en osciloscopio: <http://www.youtube.com/watch?v=DXpntnHxNZQ>

bajo y al tenor, siempre descendiendo, con notas prolongadas que resuenan y chocan entre sí. La contraparte la toca la mano derecha, con notas cortas, en gesto ascendente, que no chocan entre ellas porque no suenan juntas. Dos colores totalmente opuestos, que dan unidad al contrapunto estructural.

Parece una idea muy sencilla. De hecho, lo es; pero tiene alcances lejanos. Existe otra pieza exactamente igual en textura (y posiblemente en forma), pero no es para clave, sino para cuarteto de cuerdas, y resulta ser una de las piezas icónicas de uno de los compositores de vanguardia más prominentes: estoy hablando del *Adagissimo para cuerdas* de Brian Ferneyhough. En su cuarteto, Ferneyhough divide la pieza en dos macro secciones: los violines, por un lado, tocando notas "picadas" y ágiles, jugando con la altura y los matices; y la viola y el cello, a la par, elaborando un contrapunto independiente con notas bastante más prolongadas (aunque también bastante ágiles), yuxtaponiendo varias formas (como la idea de la "gran forma" de la que hablaba Stockhausen).

Con ésta perspectiva, es importante subrayar que es la textura (en mi opinión) la calidad musical más valiosa, pues se construye con todas las demás ya mencionadas, y no al revés. Sea ésta una reflexión para "abrir los oídos" a nueva música, buscando texturas nuevas.

Conclusiones

Siendo la textura dialéctica el eje de construcción de la pieza, ¿qué se proponía Bach con ella? Todo lo abordado arriba parece ser simplemente demasiado complicado para un preludio tan "sencillo". Mi propuesta es la siguiente: si todo compositor escribe con una idea en mente, dicha idea debe ser 1) representada eficazmente (la "traducción" del cerebro a la partitura), y 2) abordada eficazmente (aplicar al material el trabajo idóneo). Es claro para mí que este preludio es un estudio de la forma, e infiero de él una forma nueva: **la exhaución musical**.

La exhaución es una herramienta matemática utilizada para encontrar el área de formas complicadas, como aquellas formadas con curvas. Tomemos por ejemplo el círculo. Dibujamos dentro y fuera de él un cuadrado, y determinamos que su área no puede ser mayor al área del cuadrado externo, ni menor al del cuadrado interno. En la fig.5 tenemos este procedimiento utilizando un pentágono, un hexágono y un octágono. Podríamos llegar a usar hasta una figura de 93 lados, y así hasta el infinito; mientras más lados usemos, más cerca estaremos de encontrar el área del círculo. Este método fue utilizado por Arquímedes para encontrar una muy buena aproximación de π ($3\frac{1}{7} < \pi < 3\frac{10}{71}$) y sólo cayó en desuso cuando Newton ideó el Cálculo infinitesimal.



Figura 5. Se utiliza la exhaución para aproximarse a una idea (por ejemplo, una forma abstracta como el círculo) tanto como sea posible y definirla de la manera más precisa.

Así pues, la exhaución musical busca trabajar una idea (digamos, de forma abstracta, un círculo) aproximándose tanto como sea posible a ella, para definirla de la manera más precisa posible, siendo cada forma una exhaución distinta (una aproximación con más lados que la anterior para encontrar el "área" de la idea, por así decirlo). No es de sorprendernos la idea de la "gran forma" que mencioné antes.

Ahora bien, la pregunta es: ¿cómo es el Cálculo musical? Creo que responder dicha pregunta representará un paso crucial en la evolución de la música.

Para concluir, podemos ver en la fig.6 todos los parámetros para la forma del preludio en una misma gráfica. Note el lector cómo, a partir del primer arco se desarrollan todos los demás, como si dicho arco

El siguiente álbum realizado por los Beatles es un álbum que se coloca como el clásico ejemplo de los rápidos cambios que se estaban gestando en la música de rock de ese tiempo, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de junio de 1967. La introducción de sonidos concretos de animales son notorios en el track de "Good Morning, Good Morning" y los efectos de cinta utilizados en "Tomorrow Never Knows" son utilizados en "Being for the Benefit of Mr. Kite" y en "A Day in the Life", pero con mucho más complejidad en otros planos, como la construcción melódica, orquestación y en el lenguaje poético. Diferenciando de todos los discos tempranos de rock, *Sgt. Pepper's...* es una obra diseñada para ser escuchada como un círculo coherente de canciones, es música para escucharse, no para bailar, y su contenido literario se abre más allá de los viejos temas de amor romántico. El interés de los Beatles por la música *Avant-garde* es notorio, y en la portada de disco se puede apreciar la figura de Stockhausen entre las personalidades del siglo XX. Paul McCartney fue el primer beatle en descubrir la música de Stockhausen, nombrando *El canto de los adolescentes* como su obra favorita e introduciendo el trabajo de Stockhausen a los demás beatles.

Así, los Beatles marcaron la pauta en la introducción de técnicas electroacústicas sofisticadas en la música popular y, más que eso, llegaron a crear obras de música electroacústica pura como "Revolution N° 9" contenida en el *Álbum Blanco*, que no tienen nada que ver con la música popular ni con las tradiciones del rock. La inspiración de Lennon para esta pieza fue la obra *Hymnen* de Stockhausen y la influencia de John Cage —quien era amigo cercano de Yoko— es reconocible no sólo en la propia pieza, sino en la concepción de la portada del álbum. La obra de Cage (*4' 33"*) fue inspirada por la pintura en blanco de Rauschenberg.

Este uso de técnicas electroacústicas también puede ser encontrado en algunos trabajos de The Velvet Underground, un grupo establecido por Andy Warhol a mediados de los 60 para tocar en un centro nocturno en Nueva York,

acompañados de un show de luces psicodélicas. Por el hecho de que este era un grupo para presentaciones en vivo —los Beatles ya no tocaban en vivo, sino que su trabajo era exclusivamente de estudio— naturalmente desarrollaron técnicas electrónicas para actuaciones en vivo, por ejemplo, el uso del *feedback* o "retroalimentación". El *feedback* era, normalmente, un efecto indeseado causado cuando el sonido de un instrumento amplificado era recibido o captado por su propio micrófono. Una de las canciones de Velvet Underground, "Sister Ray" de 1966, es remarcable no sólo por su inusual duración de 17 minutos, sino por el uso del Fuzz Box (distorsionador), un aparato modular electrónico que produce un sonido metálico distorsionado, grueso y pesado en textura, el cual se convertiría en la típica sonoridad de lo que se conoce como "Hard Rock", posteriormente "Heavy Metal".

Velvet Underground también utilizó diferentes instrumentos eléctricos para obtener sustanciales y diferentes efectos sonoros como lo muestra la viola eléctrica de John Cale. John Cale, exalumno de Xenakis y amigo y admirador de John Cage, fue uno de los primeros músicos en tener experiencias directas tocando con músicos serios o *Avant-garde* ya que no sólo estaba asociado con Velvet Underground, sino también con los compositores minimalistas LaMonte Young y Terry Riley, y la influencia de estos compositores puede ser fácilmente percibida en la música de Velvet Underground.

Otros grupos comenzaron a jugar un papel importante en el desarrollo del rock electrónico incluyendo a The Grateful Dead con su álbum *Anthem of the Sun* de 1967-68 y Frank Zappa and the Mothers of Invention con el álbum *Uncle Meat* de 1969.

El disco de Grateful Dead contiene interludios de música concreta entre canción y canción basados en sonidos modificados tomados de los instrumentos de percusión y teclado.

En el álbum *AOXOMOXOA* de 1969 refinaron esta técnica haciendo más cercana

* Que pueden encontrar en: http://www.youtube.com/watch?v=_OFBrOE1CCg

la relación entre las grabaciones naturales y las artificiales y también mejorando el uso de las transformaciones electrónicas del sonido. En "What's Become of the Baby", de este mismo álbum, la voz es modulada electrónicamente y también emplea la técnica del *tape-delay* —una especie de eco— para construir un ensamble vocal del sonido de un solo cantante. La técnica del *feedback* de Grateful Dead es de una finura no encontrada en los trabajos de The Velvet Underground o en las salvajes improvisaciones del genial guitarrista Jimi Hendrix, y es muy bien desarrollada en su álbum en vivo *Live-Dead* especialmente en el *track* llamado "Feedback" donde un extraordinario rango de sonidos nace de las guitarras. Jerry García, requintista del grupo, demostró cómo el potencial del *feedback* podía ser utilizado en presentaciones en vivo, creando notas largas en duración para acentuar armónicos y subarmónicos y para producir el efecto de una nota tocada al revés por medio del control de volumen integrado a la guitarra.

Frank Zappa es otro extraordinario y talentoso músico que ha explorado los potenciales específicos de la música de rock, frecuentemente en música que, como la de Grateful Dead, extiende las dimensiones de número de rock, llevándolo más allá de las canciones comerciales de 3 o 4 minutos de duración. En su álbum *Uncle Meat* y en otros de sus álbumes de finales de los años 60, en los cuales es acompañado por "Las Madres de la Invención", demuestra una sofisticación elevada en el uso de las técnicas del estudio de grabación incluyendo el cambio de velocidades en la cinta, tocar la cinta al revés y el uso de filtros para modificar los timbres sonoros.

También la música de Zappa refleja la influencia que algunos compositores serios como Varèse, Stravinsky, Weber, Cage, Stockhausen, etc. han ejercido en su música. Zappa admitió públicamente que "su vida y sus gustos musicales cambiaron radicalmente en 1954 —a la edad de 13 años— cuando escuchó un álbum llamado *The complete Works of Edgar Varèse, Vol. One*. Zappa también grabó varios álbumes con Pierre Boulez y la Orquesta Sinfónica de Londres.

Tal interés en la música sería contemporánea no era inusual entre los músicos de rock de finales de los 60. También en esta época se ponen de manifiesto obras para orquesta sinfónica—y hasta con coro— y grupo de rock, por ejemplo *200 moteles* de Frank Zappa y *Viaje al centro de la tierra* de Rick Wakeman, entre otros.

Por otro lado, los compositores ingleses de *Avant-garde*, Tim Souster y David Bedford fueron fuertemente influenciados por músicos de rock y han realizado sus trabajos bajo compañías grabadoras de rock, incluso en algunos casos como el de Bedford y el del músico alemán de rock Edgar Froese, sólo el currículo del compositor puede ser utilizado para determinar si su música puede ser clasificada como música seria o música de rock.

Desde el punto de vista de técnica electrónica, el rápido desenvolvimiento de la música de rock durante los años de la segunda mitad de los 60 y principios de los 70 no fue mantenido y en algo se debió a la llegada del sintetizador. Probablemente fue la realización del popular álbum *Switched on Bach* en 1968 por Walter Carlos —hoy Wendy Carlos—, el que alertó a los músicos de rock de la potencialidad de los sintetizadores y desde ese año los sintetizadores comenzaron a asumir una función importante en la mayoría del rock más elaborado, incluso en algunos casos desplazando a la guitarra y consolidándose como el centro del mundo sonoro del grupo.

La mayoría de los músicos más talentosos de rock forjaron su reputación en los 70 incluyendo a Keith Emerson de Emerson, Lake & Palmer, quien trabajó directamente con Robert Moog, Brian Eno (de Roxy Music y otros ensambles) y Rick Wakeman (de Yes), quienes son tecladistas que han usado el sintetizador como el más versátil pariente del órgano y piano eléctrico.

Por otra parte, no es sorprendente que hubiera una reacción a la sofisticación tecnológica de la mayoría de la música de rock y esta reacción nace en 1976 en la forma del llamado "Punk". Como quiera,

Por ejemplo: la primera extensión del acorde de V7 representa una unidad porque deviene de una transformación de la progresión primordial:

- | | | |
|---|---|----------------|
| 1 | I - ii ² - V43 | C - Dm7 - G7 |
| 2 | I - ii - V43 | C7 - Dm - G7 |
| 3 | ii ² 7 - ii - vii ² 7 | C#7 - Dm - B*7 |
| 4 | vi ² 7ii - ii - vii ² 7 | |

Una relación similar ocurre en el quinto renglón, tercera columna: |V7 - vii²7/V - vii²7|. Sin embargo, el acorde de vii²7 debería formar parte de la familia de V7, por lo que no puede ser una extensión de la familia de ii7. Aquí interviene el contrapunto estructural: ésta "célula armónica" inicia en el c. 21, justo donde inicia el movimiento del bajo de F a G. Si bien el acorde de vii²7 es de la familia de V7, no representa éste un sustituto a dicho acorde, sino un paso más para llegar al mismo, formando parte así de la familia anterior, que tiende a resolver a V7.

Expondré otra explicación. Ésta será numérica, pero nos deja ver más detalles:

Tabla 2. Los números enmarcados en un cuadrado indican la presencia del acorde de séptima disminuida.

FORMA	FAMILIA C	FAMILIA Dm	FAMILIA G
3	1	1	1
4	2	1	1
(3 + 4 = 7)	(2	1)	(1 + 1 = 2)
4	1	2	1
6	2	3	1
4	1	0	2
3	1	0	2
3	1	1	1
1	1		

Al inicio se establece la dicotomía impar-par, que será desarrollada, ya no de forma rígida, sino a través de un signo del que no he hablado: el acorde de séptima disminuida. Los números enmarcados en un cuadrado representan la presencia de dicho acorde. Si dichos acordes marcaran una pauta conclusiva para las cadencias, obtendríamos, a partir del tercer renglón, estas sumatorias:

$$(4 + 3) + (6 + 3) + (4 + 1) = 7$$

Es decir, el uso del acorde de séptima disminuida es una referencia a la contraposición inicial (3 + 4), pero ya no en sentido estricto, sino global (es decir, no 3 + 4, sino 7).

En la conclusión (renglón 7), volvemos a la sumatoria original estricta, pero armónicamente ambigua, puesto que falta un acorde de la familia de ii7, y en los últimos cuatro compases la tónica propiamente dicha (como meta estable) aparece hasta el final.

Tenemos entonces una secuencia primordial que sufrirá transformaciones mediante el uso de séptimas, cambio de modo, ambigüedad por notas comunes y extensiones dentro de alguna familia para prolongar el proceso cadencial; esto, guiado por las formas antes abordadas.

Solamente ocurren dos extensiones del acorde de V7:

- Al inicio del desarrollo (c. 12) con un equivalente ambiguo de la progresión primordial, descontextualizada, dando pie al trabajo dialéctico y sus transformaciones para la pieza y sus significados.
- Al final del desarrollo (c. 28) con un acorde de vii²7/V que solamente aparece una vez más, justo a la mitad del desarrollo, y que extiende la cadencia del c. 22.

Textura

La armonía nos lleva a la textura simplemente porque introduce todas esas otras notas con duración de semicorchea de las que no he hablado. Ya al inicio de la clave, pero veamos a fondo.

Todos los parámetros explicados antes parecen ser contrapuntísticos entre sí. Todo contrapunto tiene una dirección (no se confunda con la idea de "tónica"), algo que lo guíe y lo vuelva congruente, que le dé sentido. Pues bien, en el *Preludio*, esa guía es la textura: es el único parámetro estable y que en sí encierra la idea detrás de la pieza: la dualidad. Tenemos, por un lado, al

Si nos fijamos bien en la armonía, podemos notar que los bloques 1 y 2 son muy ricos armónicamente, mientras que los bloques 4 y 5 son considerablemente menos activos (como veremos más adelante, el manejo de familias de acordes es casi estático, enfatizando la cadencia para el final, y no la variedad armónica). Así ocurre la contraposición activo-pasivo (tensión-relajación, disonancia-consonancia, etc.).

Ahora bien, podemos fijarnos que los bloques y las frases, aunque a veces se encuentran, están sincopados también. Así como en la fig.3, la fig.4 nos muestra los bloques armónicos, sus subdivisiones, y las frases del tenor y del bajo:

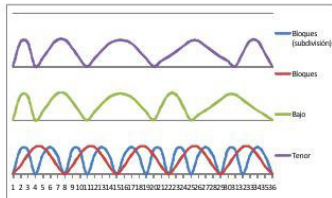


Figura 4. La segunda forma se compone de los bloques sincopados entre sí y también con respecto a las frases.

Para abordar la tercera forma debo analizar la siguiente función musical.

Armonía

Antes de abordar cómo la armonía crea otra "capa" en la forma, aclararé cómo la analizaré. Ya hablé de signos (en *Ritmo*) y grupos o bloques de compases, así como de metas de movimiento. Y todo forma así una gran unidad homogénea donde todo está implícito. Hay un aspecto interesante sobre la armonía en Bach: no hay fuga donde no se establezca la tonalidad mediante la presentación de sus "buenos grados", a saber: I, IV y V. En el prelude pasa algo parecido, sólo que ocurre una sustitución del IV grado, resultando así una típica progresión barroca: I – ii7 – V (sin inversiones, es sólo un ejemplo). En el barroco es común ver progresiones como ésta: V7/V – V – I, que puede escribirse como II7 – V – I. Bach será, en la medida de lo posible, cuidadoso de utilizar solamente la colección de sonidos de C mayor, por lo que la "progresión primordial" será: ii7 – V – I (nótese que esta progresión marca el principio más básico para la armonía del jazz. Otro dato curioso: al menos en mi experiencia directa conociendo su música instrumental, Bach frecuenta el uso de extensas progresiones de acordes de séptima).

A partir de la secuencia armónica ya citada, es posible catalogar todos los acordes de la pieza como pertenecientes a una "familia armónica", siendo las familias

los grados I, ii7 y V. También se puede usar la progresión como una "célula armónica" para prolongar secciones (el uso de una familia por más de un compás. Sí, otro proceso utilizado en el jazz). Como dije al inicio: un compás, un acorde. Sin embargo, veremos que esto no aplica para los tipos/familia de acordes.

Presento ahora una tabla donde aparecen los acordes así como se suceden en la pieza, pero dentro de la columna de su familia.

Tabla 1. Secuencia de los acordes de la pieza, categorizados por familia armónica

Partes	I	ii7	C Mayor		V7	Partes
			ii7	V7		
1	i7	V7	ii7	V7		1
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	
2	i7	V7	ii7	V7		2
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	
3	i7	V7	ii7	V7		3
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	
	[ii7]	[V7]	[ii7]	[V7]	[ii7]	

Aquí la armonía nos sugiere tanto la división binaria que ya habíamos propuesto antes, así como una ternaria, delimitadas por las únicas dos extensiones del acorde de V7. Los acordes encerrados en corchetes se representan así porque forman parte de una misma familia. También porque representan unidades en la pieza.

algunos músicos continuaron usando el medio electrónico con creatividad.

El álbum de Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* de 1972-73, es un álbum conceptual reconocido como uno de los clásicos del rock, se caracteriza por la fuerza de los sonidos creados por ensambles de sintetizadores, guitarras y percusión, también por el uso de música concreta como interludio entre canciones. "Speak to Me" y "On the Run", ambas canciones de este álbum, son dramas sonoros de fragmentos vocales, sonidos de reloj, pasos, etc. los cuales no sólo sirven para dar contraste sino para acentuar la dramática y musical continuidad del álbum.

Otro álbum contemporáneo de 1972 es el de *Close to the Edge* del grupo Yes el cual incluye interludios entre canciones pero, a diferencia de Pink Floyd, Yes utiliza el sintetizador como un instrumento espectacular, lo cual también puede encontrarse en la música de Emerson, Lake & Palmer. La suave y sofisticada manera de ejecución y producción en el trabajo de Emerson y Wakeman y sus frecuentes arreglos de música clásica sugieren una ambición hacia la respetabilidad musical rockera característica de la época.

La primera fase del rock electrónico en la segunda mitad de los 60 fue dominada exclusivamente por músicos americanos y británicos. A principios de los 70 se ve el esparcimiento de una actividad innovadora, en particular varios grupos alemanes como Tangerine Dream, el cual comenzó a hacer importantes contribuciones alejándose de los convencionalismos del rock, incluso la propia instrumentación de Tangerine Dream es inusual. Son esencialmente un ensamble de tecladistas que utilizan sintetizadores y otros instrumentos electrónicos, en donde las guitarras y la percusión ocupan una parte muy limitada. En su música, ellos hacen uso de secuencias melódicas para producir simples ostinatos, constituyendo estos fragmentos repetitivos la fundación para crear ricas texturas sonoras.

Edgar Froese, el líder del grupo, ha hecho varios discos como solista y, aunque

estos discos han sido realizados bajo etiqueta de rock, propiamente merecen ser considerados como música electroacústica pura. En el *track* principal de su álbum *Aqua* de 1973-74 usa, como uno podría imaginarse, grabaciones de sonidos producidos por agua pero, lo más típico de la pieza y de la música de Froese, en general, como solista, son los pasajes de sonidos sintetizados.

Muchos otros líderes artistas de rock de los 70 han trabajado como compositores-ejecutantes solistas, así como colaborado con otros músicos. Brian Eno —cuyo talento e inteligencia musical es evidente en su trabajo con Roxy Music—, Robert Fripp, Talking Heads y David Bowie, es otro músico que ha producido imaginativos álbumes como solista. Su álbum *Another Green World* de 1975, por ejemplo, usa material sonoro seleccionado muy cuidadosamente y utiliza técnicas sofisticadas para producir efectos evocativos de gran precisión musical. En el *track* "In the Dark Trees" utiliza una ingeniosa serie de líneas musicales grabadas de la guitarra eléctrica y de instrumentos de percusión amplificados, los cuales crean una oscura y densa atmósfera. Eno también ha sido responsable de la promoción del trabajo de compositores británicos experimentales de *Avant-garde*—Gavin Bryars, John White, John Adams y otros— a los cuales sacó de la "obscuridad" a través de su compañía de discos *Obscure*, fundada en 1975. El propósito de Eno al crear la compañía era el de proporcionar un espacio para la música experimental y hacerla más conocida y accesible para el público en general. Su álbum *Discrete Music* de 1975 es más *Avant-garde* que rock, siendo este un trabajo basado en un par de melodías en continua repetición, pero gracias al *tape-delay*, continuamente está cambiando el alineamiento entre ellas.

Lo cierto es que ha existido desde mediados de los 60 convergencia y retroalimentación entre el rock y el *Avant-garde* electroacústico, y músicos talentosos como Frank Zappa y Brian Eno han probado que un músico sensitivo puede trabajar en ambos campos.