



МУЗЫКА,  
КОТОРУЮ НЕ  
СЛУШАЮТ

Эрик Сати  
и изобретение  
звукового фона



18+

Александра Загреднюк

**Музыка, которую не  
слушают. Эрик Сати и  
изобретение звукового фона**

«Автор»

2026

## **Загреднюк А.**

Музыка, которую не слушают. Эрик Сати и изобретение звукового фона / А. Загреднюк — «Автор», 2026

В 1920 году Эрик Сати попросил парижскую публику не слушать его музыку. Эксперимент провалился: люди замолчали и заняли места. Но идея победила. Сегодня музыка сопровождает покупки, работу, перелёты, сон и почти каждое публичное пространство. Как парижский эксцентрик предсказал звуковой мир XXI века? Эта книга соединяет биографию Сати с историей «меблировочной музыки», Muzak, Джона Кейджа, минимализма, Брайана Ино, аудиомаркетинга и алгоритмических плейлистов — и задаёт неудобный вопрос: что происходит с нами, когда музыка звучит постоянно, а мы её почти не слышим?

© Загреднюк А., 2026

© Автор, 2026

## Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Пролог                            | 5  |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 11 |

# Александра Загреднюк

## Музыка, которую не слушают. Эрик Сати и изобретение звукового фона

### Пролог

#### Музыка, которую не слушают

Париж, 8 марта 1920 года. В галерее Барбазанж закончилась первая часть вечера, и публика получила то, чего обычно ждёт от антракта: возможность встать, поговорить, перейти из одного конца зала в другой. Именно в этот момент из четырёх углов помещения зазвучала музыка. Инструменты не были собраны на сцене. Музыканты не требовали внимания. Напротив, зрителей заранее предупредили: продолжайте беседовать, ходите, не слушайте.

Публика сделала противоположное. Едва прозвучали первые такты, люди поспешили к креслам и замолчали. Эрик Сати, автор эксперимента, пытался спасти его криками: разговаривайте, гуляйте, не обращайтесь внимания. Но музыка уже подчинила себе комнату. Опыт провалился по парадоксальной причине: слушатели не умели не слушать.

Сегодня эта сцена кажется почти неправдоподобной. Музыка сопровождает покупку кофе и выбор одежды, ожидание самолёта и работу за компьютером. Она звучит в ресторанах, гостиничных холлах, фитнес-клубах, такси, видеоиграх и коротких роликах. Мы включаем плейлист для концентрации, сна, ужина или прогулки и нередко замечаем тишину быстрее, чем само звучание.

Человек, который одним из первых предложил музыку для невнимания, был парижским бедняком, клубным пианистом, мистиком, шутником и автором нескольких самых узнаваемых фортепианных пьес в мире. Он жил в одной комнате, носил одинаковые бархатные костюмы, писал исполнителям указания вроде «вооружитесь ясновидением» и мог превратить эстетический манифест в рекламную листовку.

Эта книга рассказывает не только биографию Эрика Сати. Она прослеживает судьбу одной его идеи: музыка способна перестать быть событием и стать средой. Из скромного парижского эксперимента выросли *Muzak*, минимализм, эмбиент, музыка для кино и бизнеса, бесконечные цифровые плейлисты. Вместе с ними изменились наше внимание, представление о тишине и сама привычка слушать.

### ЧАСТЬ I

#### Город учится слышать иначе

*Чтобы изобрести музыку, которую не слушают, сначала пришлось разрушить представление о том, что музыка обязана быть центром внимания.*

### ГЛАВА 1

#### Шум нового века

*Почему рубеж XIX–XX веков заставил композиторов искать новый язык*

В конце XIX века европейский город изменился быстрее, чем человеческий слух успел к этому привыкнуть. Машины, фабрики, железные дороги, электрический свет, реклама и массовая пресса создавали новую плотность жизни. Музыка больше не могла оставаться только языком салона и концертного зала.

Одни композиторы отвечали на перемены предельной сложностью. Другие искали первобытную энергию, шум, ясность или нарочитую простоту. Сати выбрал самый тихий и потому один из самых радикальных путей.

Конец XIX и первая половина XX века – время кардинальных перемен практически во всех сферах: социальной, политической, экономической, художественной. В частности, музыкальную культуру этих лет характеризует решительный разрыв с традициями прошлого. Интересующий нас период в этой книге ограничим временными рамками с 1890-х по 1920-е годы.

Существует множество подходов к определению и интерпретации понятия музыкальной культуры. Теоретики и ученые предлагают разные взгляды на этот феномен, основываясь на своих научных дисциплинах, культурных традициях и исторических контекстах. Одним из классических подходов является определение музыкальной культуры как системы, включающей в себя не только музыкальные произведения, но и всю совокупность процессов, связанных с их созданием, исполнением, восприятием и распространением. Такой подход был предложен советским музыковедом А. Сохором, который подчеркивал важность комплексного изучения всех этих элементов для понимания сущности музыкальной культуры.

Музыкальная культура, будучи частью общей художественной культуры, объединяет духовные и материальные стороны человеческого опыта посредством музыкального языка, который непрерывно эволюционирует и приспосабливается к изменениям в обществе. Культуролог И.А. Корсакова определяет понятие «музыкальная культура», как феномен культуры, формирующийся под влиянием ценностей, содержания и мировоззрения общества, а также способов передачи культурного опыта. Она способствует возникновению новых форм жизни, развитию культурной среды и является способом коммуникации в обществе.

Понятие «европейская музыкальная культура» подробно раскрывает музыковед А.И. Вейценфельд. Под ней он подразумевает все национальные культуры, корни которых лежат в европейской традиции, в том числе и культуру эмигрантов. Английский музыкант Ч. Бёрни, путешествуя по Европе в начале 1770 и в 1772 году, пришел к выводу, что основные центры музыкальной жизни сосредоточены в Италии, Франции и Австро-Венгрии. Советский музыковед В. Конен также отмечает достаточно узкий круг сосредоточения музыкальной культуры в Европе вплоть до начала XIX века. В дальнейшем музыкальная география расширяется: Ф. Шопен и Ф. Лист привнесли в европейскую музыку элементы венгерского и польского фольклора, чешская школа отделилась от австрийской традиции, национальное движение получило огромный размах, став характерной чертой музыкальной культуры. Выделим в этой связи композиторов Норвегии (Э. Григ), Финляндии (Я. Сибелиус), Испании (И. Альбенис, Э. Гранадош, М. де Фалья), Англии (Б. Бриттен), Венгрии (Барток, З. Кодай), Румынии (Ж. Энеску). При этом особая роль в истории музыки нового времени, по мнению музыковеда И.В. Нестьева, принадлежит французской, австрийской, венгерской и немецкой школе.

На рубеже XIX—XX веков русская музыкальная культура пережила значительный подъем, связанный с развитием национальных традиций и появлением новых жанров и стилей. Основу национальной школы заложил М.И. Глинка, а его последователи, включая «Могучую кучку» (М.А. Балакирев, М.П. Мусоргский, И.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков), активно использовали народные мотивы и фольклор. П.И. Чайковский внес огромный вклад в мировую культуру своими операми, балетами и симфониями, сочетающими романтизм и реализм. С.В. Рахманинов прославился мощной и эмоциональной музыкой, а начало XX века принесло новые направления, такие как авангард, представленный И.Ф. Стравинским и А.Н. Скрябиным.

Для адекватного анализа процессов, протекающих в музыкальной сфере, необходимо рассматривать их в контексте общей культурно-исторической парадигмы соответствующего периода, ведь на стыке XIX—XX веков культурная жизнь Европы претерпела значительные изменения. Влияние демократических идей способствовало развитию новых форм литератур-

ного и музыкального творчества в Германии, Австрии и Франции. Композиторы и музыканты стремились к свободе самовыражения, отходя от академических канонов. Появление импрессионизма и экспрессионизма отражало стремление передавать личные эмоции и переживания через искусство. В философии и эстетике произошёл отказ от материалистических теорий и объективно-научного подхода. Возросло значение субъективного идеализма, который ставил внутренний опыт выше объективной реальности. Развивались иррациональные учения, такие как экзистенциализм и феноменология, акцентирующие внимание на индивидуальном опыте и свободе выбора. Эти перемены сформировали новый взгляд на мир и человеческое существование, оказывая глубокое влияние на культуру и мышление европейских стран.

Романтическое противопоставление личности и общества в начале XX столетия приобретает иной смысл. Заметное воздействие на искусство второй половины XIX века оказали пессимистические идеи А. Шопенгауэра (1788-1860), видевшего мир как порождение «мировой воли», которой не может противостоять «воля к жизни» отдельного человека. Труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» содержит мысль о том, что музыка в меньшей степени, в отличие от других искусств, зависит от внешней среды. Музыка, по мнению философа, невыразима в своей иррациональности, непознаваема. В противовес учению Шопенгауэра Ф. Ницше (1844-1900) выдвигает идею о сверхчеловеке, наделенном огромной волей и являющимся носителем новых ценностей и морали. Интуиции и внутреннему созерцанию отведена особая роль в трудах немецкого ученого Э. Гуссерля, итальянца Б. Кроче. Постигание окружающего мира, согласно французскому философу А. Бергсону (1859-1941), возможно только в качестве стихийного «жизненного порыва», неподвластного рациональному контролю.

Все перечисленные учения идейно подкрепляли художественные течения рубежа веков. Ощущение тревоги перед лицом грядущих перемен обусловило остроту чувств переживаний индивидуума, который, как и в эпоху романтизма, является центром эстетической системы (музыкальное воплощение этих настроений можно обнаружить в симфониях австрийского композитора Г. Малера). Основа Европейской культуры, господствовавшая с эпохи Возрождения – гуманизм – исчерпывает свой ресурс. Конфликт индивидуума и общества в начале XX века обретает новый облик. Острое выражение субъективных эмоций одинокой личности в конце 1900-х годов нашло свое отражение в экспрессионизме, наиболее ярко проявившемся в изобразительном искусстве, театре, литературе (Ф. Кафка) и музыке (представители «новой венской школы» Шёнберг, А. Берг и А. Веберн).

О кризисе культуры рубежа высказывались отечественные религиозные философы Н.А. Бердяев, о. С. Булгаков. Так, сложившуюся ситуацию в искусстве Н.А. Бердяев называет глубочайшим потрясением тысячелетия, вызванным усталостью и истощением жизненных сил европейской культуры. Поиск новых направлений, стремление искусства выйти за собственные пределы и преодолеть границу между видами искусств – процессы, характеризующие действительность современную Н.А. Бердяеву. Таким примером для него было творчество А.Н. Скрябина, в котором воплотилась идея синтеза искусств, где звук, свет и цвет сливаются в единое целое, создавая ощущение мистического опыта.

Для о. С. Булгакова искусство начала XX века, несмотря на богатство и обилие новых форм и художественных техник «опускается до мертвого натурализма или самоубийственной тенденциозности; мистическое по самому своему существу, оно больше всего страдает от религиозной беспочвенности века». По мнению философа, в недостатке духовного осмысления кроется причина увядания современной ему культуры.

Обращаясь к осмыслению кризиса в сфере музыкальной культуры рассматриваемого периода, стоит отметить изменение музыкальной парадигмы, которое, согласно австрийскому музыковеду, музыкальному критику и педагогу Гвидо Адлеру происходит каждые 150 лет: меняются композиторские техники, способы извлечения, исполнения музыки и т.д. В широком понимании классическая музыка – достаточно жесткая парадигма, связавшая вертикаль

(аккорды) и горизонталь (мелодическую линию), в которой аккордам отведена функциональная роль. В книге французского музыканта и теоретика Ж.Ф. Рамо «О природных основаниях гармонии» представлено рациональное основание этой функциональной системы, для которой характерно главенство тоники и подчинение ей всех второстепенных гармоний – доминанты и субдоминанты. В музыке же XX века происходит кардинальная трансформация ряда музыкальных элементов. Ю.Н. Холопов называет этот процесс сменой эстетических парадигм, веком великого перелома в музыке, который имел стремительный, взрывной характер.

Музыковед отмечает, что при первом соприкосновении с Новой музыкой, она казалась беспорядочной смесью звуков, бессмысленным нагромождением нот и абсурдным чередованием аккордов. В этом звучании невозможно услышать музыкальную красоту, возникает острое чувство неприятия, отторжения, иногда даже протеста: «Такая музыка! Дома кошки лучше играют!» — восклицали зрители на одном из концертов Прокофьева в 1910-х годах. С позиции традиционной музыкальной парадигмы, эта музыка воспринималась как нечто чуждое и неприемлемое – «не музыка», а лишь хаос и сумбур. Музыка XX века, как отмечает И.А. Корсакова, представляет собой своего рода интеллектуальный переворот. Хотя с точки зрения формальных аспектов, таких как гармония и тематическая структура, произведения могут оставаться неизменными, фокус внимания композитора и слушателя смещается в совершенно иную область.

Сферу музыкального искусства начала XX века накрыли две большие волны – Авангард-I (≈ 1908 - 1925) и Авангард-II (≈ 1946 - 1968) – стихийные мощные всплески творческой энергии, благодаря которым возникла новая система отношений между звуками, новый музыкальный язык. Композиторы постоянно находятся в поиске новых структур и способов выражения, фиксируя результаты своих экспериментов и размышлений в литературных трудах. В качестве примеров можно привести следующие работы: Дебюсси: «Господин Крош – антидилетант»; Шёнберг: «Учение о гармонии», «Стиль и мысль», «Структурные функции гармонии»; Барток: «Проблема новой музыки», «Румынская народная музыка», «Музыкальные языки, очерки и лекции»; Хиндемит: «Инструкция по композиции. Теоретическая часть», «Концентрированный курс традиционной гармонии; с упором на упражнения и минимумом правил», «Начальное обучение музыкантов»; А. Онеггер: «О музыкальном искусстве», автобиография «Я-композитор»; Пуленк: «Эммануэль Шабрие», «Письма», «Дневник моих мелодий»; А. Берг: «Вера, Надежда, Любовь. Сочинения о музыке», «Теодор В. Адорно. Переписка»; Мийо: «Исследования, Авелин», «Заметки об Эрике Сати», «Моя счастливая жизнь» и др.

Отличительной чертой искусства рассматриваемого периода является плюрализм. Музыкальная палитра XX века отличается многообразием и стремительной сменой различных художественных тенденций. К основным этапам развития композиционно-стилевых систем рубежа XIX-XX веков можно отнести поздний романтизм, модернизм и первую волну авангарда. Резкая реакция на устаревшую систему ценностей романтизма с его излишним индивидуализмом в выражении стало почвой для укрепления антиромантизма – одной из самых значимых тенденций в художественной культуре и искусстве XX века. В целом же для европейской композиторской культуры начала века стали характерны ощущение кризиса привычных выразительных средств, поиски новых способов музыкального выражения.

Как отмечает музыковед Е.Д. Кривицкая, возникновение модернизма связано с досадой и усталостью от эклектизма XIX века, которую испытывали художники, что побудило их к поискам оригинальности. Стремление создать нечто принципиально новое и осознанный разрыв с традициями романтизма неотделимы от понятия модернизма в музыке. Возникли композиторские школы, демонстрирующие новаторские устремления по отношению к господствовавшим в искусстве романтической эпохи. Опусы импрессионистов, нововенцев, композиторов группы «Шести», представителей многочисленных течений авангарда появились как следствие убежденности в том, что выразительные возможности музыки за последние три сто-

летия истощены, и музыкальному искусству необходимо коренное обновление. Начало XX в европейском музыкальном искусстве связано с понятием «новая музыка» (нем. *Neue Musik*, фр. *nouvelle musique*), введенным в обиход в 1919 году немецким музыкальным критиком Паулем Беккером. Музыковед Г. Данузер предлагает периодизацию новой музыки и выделяет в ней два периода:

Реакция на систему устаревших романтических ценностей стала почвой для возникновения тенденции антиромантизма, наиболее радикально проявившая себя в футуризме – «искусстве будущего», ориентированного на выработку радикально новой эстетики, отвечающей потребностям индустриального общества. По мнению Н.А. Бердяева, именно футуризм стал наиболее выдающимися проявлением кризиса в искусстве, разрушающим старую эстетику и стирающим границу, отделяющую человеческий образ от окружающего мира.

Основоположником направления является итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (итал. *Filippo Tommaso Marinetti*, 1876-1944). Опубликованный им в газете «*Le Figaro*» 20 февраля 1909 года «Манифест футуризма» стал характерной формой футуристического пафоса, частью эстетики нового направления. Программы, изложенные в этом и других манифестах, затронули все стороны общественной жизни и культуры, превратив это футуристическое движение в интеллектуальное, философское и социальное явление эпохи.

Футуризм отвергал романтическую традицию с присущей ей ценностью личности и ее психологией, культурно-историческими связями и провозглашал культ урбанизированного быта, прогресса, электричества, машины в качестве главных «действующих» лиц для искусства новой эры. Основной идейный посыл футуризма – это разрушение старого, отжившего в искусстве, в традиционной культуре, отторжение ценностей буржуазно-капиталистического общества. В большей степени новое движение проявилось в поэзии, отчасти в театре и живописи, косвенно – в музыке, точнее – в шуме.

Первым музыкантом, примкнувшим к футуристам, стал Франческо Балилла Прателла (итал. *Francesco Balilla Pratella*, 1880-1955), ученик итальянского оперного композитора П. Масканьи. «Манифест музыкантов-футуристов», созданный им 11 октября 1910 года, подвергает критике итальянскую музыку, обвиняя в отсталости в сравнении с футуристской эволюцией музыки в других странах. Примерами положительного опыта отказа от традиций Ф. Прателла называет творчество Р. Штрауса (Германия), Дебюсси (Франция), Э. Элгара (Англия), Я. Сибелиуса (Швеция, Финляндия). В России таким примером для него является «обновленный через душу Николая Римского-Корсакова» М. Мусоргский. Ситуацию в Италии Ф. Прателла рассматривает как ультраконсервативную, называя музыкальные учебные заведения «питомниками бессилия» и обвиняя профессоров в увековечивании традиционализма и враждебном отношении к любому усилию расширить музыкальное поле. Так, оперы Дж. Пуччини и У. Джордано автор манифеста характеризует, как «низкие, рахитичные и вульгарные».

Манифест от 11 марта 1913 «Искусство шумов» итальянского художника и композитора Луиджи Руссоло (итал. *Luigi Russolo*, 1885–1947) призывал посвящать сочинения продуктам индустриализации: машинам, пароходам, поездкам. По этому принципу создавались шумовые «произведения», являющие собой какофонию звуков, ассоциировавшуюся со стремительным движением окружающего мира. Л. Руссоло не ограничился теоретизированием: он изобрел новые инструменты – интонарумори (*intonarumori*), представляющие собой модуляторы шума, имитирующие звуки реального мира (взрывы, шипение, жужжание, гул толпы). Л. Руссоло утверждал: «Всякое проявление нашей жизни сопровождается шумом. Шум близок нам. Шум имеет власть напоминать нам жизнь. Звук, наоборот, чуждый жизни, всегда музыкальный, нечто обособленное, случайный элемент, сделался для нашего уха тем же, что представляет для нашего глаза слишком знакомое лицо. Шум, смутный и неправильный, вырывающийся из смуты жизни, никогда не открывается нам целиком и обещает много неожиданностей. Мы уверены, что выбирая и координируя шумы, обогатим человечество неподозреваемым наслажде-

нием». Первый концерт «оркестра» интонарумори состоялся 11 августа 1913 в Милане (дирижировал сам Л. Руссоло). Позднее в 1921 году состоялся большой концерт футуристической музыки для 27 интонарумори и оркестра, событие привлекло внимание С. Дягилева, И. Стравинского, М. Равеля, Мийо.

Идеи Л. Руссоло оказали значительное влияние как на современников, так и на гораздо более позднее поколение музыкантов. В 1916 году Мийо включил сирены в музыку к «Хоэфорам», Сати в 1917 использовал сирены, пишущие машинки и револьверы в балете «Парад» и т.д. Музыка Л. Руссоло, состоящая исключительно из натуральных шумов, предваряет конкретную музыку П. Шеффера, К. Штокхаузена, Кейджа, а также находится у истоков саунд-арта, ставшего не просто категорией экспериментальной музыки, а полноценным направлением искусства в 90-е годы XX века.

Русская версия футуризма, известная как русский кубофутуризм, возникла в начале 1910-х годов и была тесно связана с литературным движением. Художник и музыкант М. Матюшин продвигал концепцию «расширенного видения», объединяющую звук и цвет, «Симфония №1» А. Лурье (1913) считается одной из первых попыток воплотить идеи футуризма в музыке. Поэт А. Кручёных экспериментировал с голосом и звуком, его работа «Победа над солнцем» (1913) стала символом русского футуризма в театре и музыке. Направленный против культурного опыта предшествующего времени, футуризм стал первым в истории культуры и искусства XX века движением, цель которого – начало «с нуля». Подобная модель была характерна для последующих художественных бунтов, которым, однако, не удалось превзойти приущий футуризму радикализм.

Отметим, что идеи близкие футуризму нашли отражение в памфлете Кокто «Петух и Арлекин» (1918), некоторые положения которого стали программными установками объединения французских композиторов группы «Шести». Язык, которым написаны афоризмы памфлета (всего их 76), близок манифестам итальянских футуристов: «Соловей поет дурно» (№ 11), «Дурная музыка, презираемая высокими умами, очень приятна. Что неприятно, так это хорошая музыка» (№ 40), «Надо, чтобы музыкант излечил музыку от ее сложностей, ее хитростей, ее карточных фокусов, чтобы он заставил ее по возможности стоять лицом к лицу перед слушателем» (№ 42).

Одним из ключевых процессов на рубеже веков стало зарождение и активное развитие феномена массовой музыкальной культуры. Примечательно, что истоки этого явления частично восходят к творчеству музыкантов, принадлежащих к академическим традициям. Их новаторские идеи и эксперименты оказали значительное влияние на формирование популярных музыкальных жанров и стилей, которые впоследствии стали неотъемлемой частью повседневной жизни общества. В итоге взаимодействие академического искусства и массовой культуры привело к появлению новых выразительных средств и форм, отвечающих запросам широкой аудитории.

*Новый век не просто добавил к старой музыке несколько дерзких приёмов. Он изменил отношения между произведением, пространством и публикой. В этой трещине между прежним ритуалом и новой повседневностью появился Сати.*

Г

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.