

*Юлия Никифорова*

**ОТ МЕБЛИРОВОЧНОЙ МУЗЫКИ К МУЗЫКЕ ОКРУЖАЮЩЕЙ  
СРЕДЫ: ОТ ЭРИКА САТИ — К БРАЙАНУ ИНО**

Остроумное и банальное, традиционное и новаторское – все смешалось в музыке французского композитора, легендарного «музыкального эксцентрика» Эрика Сати. Он стоял у истоков многих музыкальных и художественных направлений — минимализма, конструктивизма, примитивизма, дадаизма и многих других. Одним из самых далеко идущих открытий Сати стала «меблировочная музыка», предшественница современной фоновой музыки — ненавязчивый «музыкальный декор», исполняющий прикладную функцию — создающий настроение и фон. По воспоминаниям Дариуса Мийо, во время премьеры «меблировочных» пьес в 1920 году Сати «призывал публику прогуливаться, разговаривать, есть и пить, не обращая на музыку внимания» [1, 146], но увещевания композитора оказались безрезультатны.

Одним из пропагандистов музыки и эстетики Сати за пределами Франции стал Джон Кейдж, познакомивший композиторов послевоенного музыкального авангарда с его наследием. «Кейджу удалось «открыть» французского мастера заново: он явил своим современникам образ гениального провидца, предвосхитившего многие открытия XX века, и тем самым превратил его в символ всего прогрессивного искусства» [4, 25]. С его подачи произведения Сати вновь стали исполняться на концертах (среди прочего исполнялись и «меблировочные» пьесы, которые также интересовали Кейджа), были изданы некоторые его литературные опусы. «Я

считаю его одной из самых заметных фигур в музыке XX века» – говорил Кейдж в одном из своих интервью [3, 69]. В книге «Тишина», собрании лекций и статей Кейджа, приводится воображаемая беседа американского и французского композиторов, где Кейдж дает удачную характеристику концепции мебелированной музыки: «...мы должны создавать музыку, которая подобна мебели — то есть музыку, которая будет частью шумов окружающей среды, примет их к рассмотрению. Я думаю, она мелодична, смягчает шумы от ножей и вилок, не доминирует над ними, не навязывает саму себя. Она заполнит те неловкие паузы, которые иногда возникают между друзьями во время разговора за ужином. Она уберезет их от необходимости обращать внимание на собственные банальные реплики» [2, 103-104].

Музыка Сати удивительным образом органично вписалась в атмосферу экспериментального искусства Америки 50-60-х годов. В 1963 году Кейдж инициировал исполнение фортепианной пьесы Сати «Неприятности» («Vexations», 1893). В точности исполнив указания автора, музыканты повторяли мотив 840 раз в течение 18 часов; длительное повторение музыкального материала предвосхитило репетитивную технику композиторов-минималистов. Под влиянием Кейджа, минималисты познакомились с творчеством Сати.

Открытия Сати, творчество и философия Джона Кейджа повлияли не только на композиторов-минималистов, но и на музыкантов неакадемического круга; идея «меблированной» музыки Сати получила продолжение в экспериментах британского музыканта Брайана Ино (родился в 1948 году). Ино начинал в среде рок-музыкантов: с 70-х годов он, играя на клавишных и синтезаторе, записывает альбомы с Робертом Фриппом, гитаристом группы *King Crimson*, выступает в составе *Roxy Music*, сотрудничает с Дэвидом Боуи и группой *Genesis*, а также продюсирует некоторые альбомы групп *U2* и *Talking Heads*. Но его также интересуют

поиски нового способа слушания музыкальных произведений. В 1975 году он создает альбом «Discreet Music», с которого можно начинать отсчет истории эмбиента, но сам термин и сущность стиля формируется Ино в более поздних работах. В 1978 году Брайан Ино выпускает альбом под названием «Music for Airports / Ambient 1», первый из серии альбомов, в названии которых используется термин «эмбиент». В примечании к данному альбому говорится о переосмыслении концепции фоновой музыки и способах ее восприятия, подводятся итоги его исканий. Взамен ненавязчивым и безликим мелодиям, которые часто используются в качестве фона (background music), Брайан Ино предлагает музыку эмбиента, которая «должна быть способна вместить много уровней слушательского внимания, не навязывая какой-то один; должна быть столь же игнорируемой, сколь и интересной» [7]. Задача, которую ставит перед собой Ино, — «производить оригинальные произведения якобы (но не исключительно) для определенных моментов и ситуаций с целью создания небольшого, но универсального каталога музыки для окружающей среды, подходящей для самых разных настроений и состояний» [7]. Эмбиент, по его словам, призван слиться с атмосферой того места, где он звучит, учитывая его акустические особенности; эмбиент «призван вызывать спокойствие и оставлять пространство для размышлений» [7]. Эти стилевые особенности эмбиента, определяемые Брайаном Ино, вызывают ассоциации с концепцией меблировочной музыки Сати — музыки, которая также не желала привлекать к себе много внимания.

Ино считается одним из основоположников стиля «эмбиент», поскольку именно он использовал слово «эмбиент» в названиях серии альбомов с 1978 по 1982 год. «Эмбиент» можно перевести на русский язык как «окружающий», «внешний». В самом названии раскрывается характерная особенность стиля — это фоновая музыка с ненавязчивым звучанием, создающая особую атмосферу и не предназначенная для внимательного прослушивания. Среди других стилей электронной музыки эмбиент выделяет

особый характер звучания — ненавязчивый, часто приглушенный, обволакивающий; композиции часто создают медитативный и гипнотический эффект.

Эмбиент возник под влиянием трех источников. Если корни эстетической концепции эмбиента как музыки окружающей среды восходят к Джону Кейджу, а от него и к Эрику Сати, то в плане организации музыкального материала конкретно музыкальное влияние на Брайана Ино оказали американские минималисты.

Сравнивая минимализм и эмбиент, можно обнаружить много схожих черт. Это отказ от драматургического развития, в результате чего исчезают контрасты, кульминация, логическая завершенность композиции; остается лишь застывшее медитативное состояние. В композициях Ино, как и у минималистов, привычное, линейное течение времени останавливается, мы выходим за его рамки и оказываемся в бесконечности, в непрерывном и неделимом музыкальном потоке, не имеющем начала и конца. Музыка возникает из ниоткуда и медленно растворяется и истаивает в тишине.

Эти два направления объединяет и принцип оstinatности, повторения музыкальных ячеек; кроме того, минималисты обращались к электронной музыке и экспериментировали в студиях звукозаписи. Но в композициях Ино нет столь ясной и четкой ритмики, свойственной произведениям композиторов-минималистов.

Еще одно коренное сходство минимализма и эмбиента — это внимание к звуку. Привычные для европейской музыкальной традиции главенство гармонии, насыщенное событиями развитие музыкальной мысли, четкие и замкнутые формы, для американской авангардной музыки второй половины XX века уже не играют столь значительную роль. Как и Ла Монте Янг, Ино внимательно вслушивается в каждый звук; американский исследователь Эрик Тамм называет музыку Ино «музыкой тембров и текстур» [6, 66].

Отказываясь от линейного, горизонтального развития мелодии, Ино обращает внимание на звуковую вертикаль, обертоновую структуру звука. Как мы знаем из истории академической музыки, поиски нового звукового материала и новое отношение к звуку вообще характерно для XX века; «звук стал альфой и омегой Новой музыки, ее краеугольным камнем» [5, 50]. Но существенное различие кроется в концептуальной стороне этих двух направлений. Эмбиент — это музыка окружения, ненавязчивая и допускающее невнимательное прослушивание. Основной особенностью стиля является его взаимодействие с окружающим пространством. Эмбиент сливается со средой, с фоном, но не заполняет пространство целиком, а оставляет место для чего-то другого.

Эмбиент изначально позиционирует себя как фоновая музыка, музыка окружающей среды; это не музыка концертных залов, а музыка художественных галерей и общественных пространств. Эмбиент не отделен от слушателя возвышением сцены; он мягко обволакивает человека и формирует атмосферу окружающего пространства. Эмбиент впускает в себя внешний мир и взаимодействует с ним, с его шумами. Можно провести параллель с американскими художниками-минималистами 60-х, такими, как Дональд Джадд, Дэн Флавин и Карл Андре, которые размещали свои скульптуры прямо на полу, без постаментов; Джадд встраивал лаконичные прямоугольные модули в стены галерей, а квадратные блоки Андре оказываются частью пола под ногами зрителей. Их скульптуры взаимодействуют с пространством вокруг, поглощая его, дополняя и видоизменяя. Художники-минималисты не давали своим работам названий, сознательно оставляя произведения неопределенными, лишенными символизма и метафоричности. Также как и Брайан Ино в альбоме «Music For Airports» не дает композициям словесных названий, помечая их лишь как «1/1», «1/2», «2/1» и «2/2». И музыка Ино, и искусство художников-минималистов лишено влияния яркой индивидуальности автора, в их

произведениях отсутствует человек или субъект, они намеренно просты и лишены привычной содержательности.

Говоря о звуках окружающей среды, непременно вспоминается знаменитое «4'33''» Джона Кейджа, где внимание слушателей обращается на окружающие их повседневные звуки и тем самым они превращаются в произведение искусства. Еще одну аналогию можно привести из мира живописи: за год до появления «4'33''», в 1951 году, американский художник Роберт Раушенберг создает серию работ под названием «Белые полотна» (White Paintings), состоящую из панелей, полностью выкрашенных в белый цвет. Полотна приглашают зрителя проследить за игрой света и тени на текстуре белого холста. Десять лет спустя, в 1961 году, Кейдж назовет эти картины «аэропортами для света, теней и частиц» [8]; живописное полотно становится поверхностью, которая реагирует на окружающий мир и взаимодействует с ним. Таким образом, «Белые картины» Раушенберга коррелируют с экспериментами Кейджа и концепцией эмбиентной музыки.

Музыка Брайана Ино призвана дополнить окружающее слушателя пространство, создать атмосферу, не привлекая много внимания. Эмбиент сливается с окружением порой настолько, что слушателю трудно определить, слышит ли он звуки из динамика или же это шум, доносящийся с улицы. Автором предлагается слушать его произведения на невысоком уровне громкости; тем самым создается эффект неразличимости обыденных шумов и музыкальных звуков. Воспроизведение на высокой громкости исказит дух этой музыки. Эмбиент Брайана Ино не заставляет напряженно следить за развитием музыкальных событий, он деликатно оставляет слушателю свободу выбора — вслушаться или нет.

Ино продолжает работать над сольными проектами и по сей день. Не считая его совместных работ с другими музыкантами, в период с 1972 по 2017 год он выпустил более двадцати сольных альбомов, стиль которых варьируется от прогрессив-рока до эмбиента. Его последний на данный

момент альбом «Reflection» 2017 года выдержан в стиле эмбиент и состоит всего из одной композиции, которая длится около часа.

Сравнивая двух композиторов — Эрика Сати и Брайана Ино — помимо объединяющей их идеи фоновой музыки, можно отметить и их несходства, например, творчество Ино лишено той ироничности, которой отличается музыка французского композитора.

Эмбиент продолжает и развивает идею «меблировочной музыки» Эрика Сати, перевоплощаясь в фоновую музыку или музыку окружающей среды. Эмбиент впитал в себя черты минимализма и концептуального искусства, но отделился от них своим вниманием и взаимодействием с окружающим пространством и своей эстетикой ненавязчивости. Брайан Ино стал тем, кто обратил внимание на фон и перенес его на передний план, тем самым положив начало новому музыкальному направлению.

Меблировочная музыка Эрика Сати не могла реализоваться в свое время, но появление новых технологий и, соответственно, новых возможностей для прослушивания музыки – вне концертных залов – позволило его идее осуществиться, пусть и в несколько трансформированном виде. Музыкальное искусство перестало быть зависимым от определенного места и времени. Новые технические устройства подарили Ино и новый инструмент, ставший его основным инструментом и также местом деятельности — это звукозаписывающая студия.

Эмбиент органично влился в разнообразие неакадемических стилей и жанров конца 70-х — начала 80-х годов, в эпоху new wave. Для этого направления характерны поиск нового музыкального языка, новых образов и тем, поиск альтернативы рок-музыке 60-х и начала 70-х. Медитативный эмбиент дал слушателям спокойствие, размеренность и простоту, что так сильно отличается от бешеного потока энергии и драйва рок-музыки. Музыка окружающей среды продолжает ненавязчиво окутывать своих слушателей, не привлекая много внимания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дэвис М. Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.
2. Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. Вологда, 2012. 383 с.
3. Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
4. Кром А. Е. Эрик Сати в Америке: от Кейджа к минималистам // Музыковедение. 2016. № 7. С. 24 – 32.
5. Теория современной композиции. Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Государственный институт искусствознания, Музыка, 2005. 624 с.
6. Tamm E. Brian Eno. His Music And The Vertical Color Of Sound. Da Capo Press, 1995. 246 p.
7. Eno B. Liner notes from the initial American release of Brian Eno's "Music for Airports / Ambient 1", 1978. URL: [http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/MFA-txt.html](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html) (дата обращения 18.02.2020).
8. Overview of Robert Rauschenberg's White Paintings // website of San Francisco Museum of Modern Art. URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/98-308-a-c/> (дата обращения 22:02.2020).