

Мартинова Наталія Іванівна,
здобувач кафедри історії музики ЛНМА
ім. М.В. Лисенка, старший викладач кафедри фортепіано

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «СПОРТ ТА РОЗВАГИ» ЕРІКА САТІ: ВІДОБРАЖЕННЯ УРБАНІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ В СЮРРЕАЛІСТИЧНОМУ РАКУРСІ

У статті здійснено цілісний аналіз фортепіанного циклу «Спорт та розваги» Еріка Саті в контексті експансії урбаністичних тенденцій у європейському музичному мистецтві початку ХХ сторіччя. Окреслено комплекс типологічних ознак, що позиціонується як альтернатива актуальній у той час сюрреалістичній естетиці.

Ключові слова: сюрреалізм, урбанізм, дозвілля, епатаж, демократизація.

The article is the complete analysis of piano cycle "Sports and Entertainment" Erik Satie in the context of urban expansion trends in the European musical art of the beginning of the twentieth century. Outlined complex typological features, positioned as an alternative to actual while surreal aesthetics.

Key words: Surrealism, urbanism, leisure, shocking, democratization.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століть символи міста, образи та реалії життя тогочасного урбанізованого суспільства все глибше проникають у різні сфери академічного мистецтва. Апологетика урбанізму не лише диктує певне коло образів, тем чи сюжетів, але й спонукає до інтенсивного пошуку нетрадиційних способів їх втілення, а відтак до кардинального оновлення системи виразових засобів. Звідси строката розмаїтість модерново-авангардових явищ і тенденцій у всіх сферах мистецького життя, починаючи від архітектури, де ідеологом урбанізму виступає видатний французький архітектор Ле Корбюзьє, і закінчуючи музикою як найабстрактнішого з видів мистецтв. Драматизм соціально-економічних колізій вносить значні корективи в структуру міського життя, а отже, у сферу міської культури. Динамічний процес демократизації культурного простору стає індикатором змін естетичних потреб міських жителів. Інтенсифікуються процеси подолання духовно-мистецької елітарності. Перетин і поєднання діаметрально протилежних стильових тенденцій та несподіваних жанрових взаємодій – не що інше, як відображення загальної атмосфери урбанізованої дійсності.

Трансформації відбулися не лише на рівні образно-семантичного змісту, але й на рівні жанрово-композиційних параметрів. Адже традиційні форми дозвілля, як-то театри, бібліотеки, музеї, передбачають спеціальну підготовку і певну міру розвитку духовно-естетичних потреб, натомість сфера масового дозвілля, орієнтуючись на середньостатистичного споживача, базується на потребі у розважальності і соціальній комунікації. Зростаюча необхідність в ефекті епатажу і сенсаційності позбавляє мистецтво аристократичності, елітарності, поступово знижуючи його естетичний ценз. Масово-розважальна культура концентрується навколо нових форм проведення вільного часу – це мюзик-хол, кафе-шантан, кабаре, цирк, кінематограф, танцювальний зал і спортмайданчик.

Атмосфера міста, його індустріальні пейзажі, різноманітні види дозвілля, які набувають серед городян шаленої популярності, усе частіше попадають у центр уваги митців. Прямолинійна чуттєвість мюзикхольних інтонацій та джазових ритмів, доступність, невимушена простота і щирість т. зв. «міських» жанрів, зовнішні ефекти та атракційність вуличних вистав, нестримний енергетизм спортивних змагань – уся ця атрибутика міського духу все глибше проникає у сферу академічного мистецтва.

Проблема демократизації мистецтва стає предметом гострої полеміки у культурологічних і філософських колах. Х. Ортега – і – Гассет, О. Шпенглер, М. Бердяєв, П. Гіндеміт різко засуджували тенденцію спрощення мистецтва до рівня буденності. Проте представники французької «шістки» та Ерік Саті вбачали у даному процесі природне відображення духу нового часу. Наблизити музику до реального життя – в цьому і полягала декларована ними естетика «нової простоти». Цілеспрямована інтенція на епатаж і сенсаційність, схильність до хаосу та абсурду, позірна метафоричність, показова експериментальність у виборі прийомів письма – саме у такий спосіб вони висловлюють захоплення новітньою індустріальною дійсністю.

Зважаючи на вищезазначені тенденції, у даній статті ми сфокусували увагу на постаті Еріка Саті як одного з засновників урбаністичного руху у європейській музиці початку 10–20-х років ХХ століть. *Предметом* дослідження обрано фортепіанний цикл «Спорт та розваги» (1914). *Мета* – з'ясувати специфіку інтерпретації урбаністичної тематики у творчості Е. Саті в контексті вияву та ідентифікації елементів сюрреалістичної естетики у манері висловлювання композитора. І хоча Е. Саті жодним чином не ототожнював себе з даним напрямом, що абсолютно логічно з огляду на історичні факти, апологетика сюрреалізму зримо просвічується кризь усю його творчість.

Як відомо, вперше термін «сюрреалізм» (фр. Surrealisme – надреалізм) було застосовано Гійомом Аполлінером у маніфесті мистецтва майбутнього «Новий дух» («L'Esprit Nouveau» – 1917 р.) Цей документ був написаний на особисте прохання Сергія Дягілева і Жана Кокто для супроводу скандально відомого балету Е. Саті «Парад». Проте офіційно датою виникнення сюрреалізму як художньо-естетичного напрямку вважається 1924 рік, тобто рік появи «Маніфесту сюрреалізму» А. Бретона, де сформульовано естетичні засади і принципи сюрреалізму. Саме в цій праці визначено й основний метод даного художнього напрямку – метод «автоматичного письма», суть якого полягає у фіксації «реального функціонування думки ... поза будь-якого контролю зі сторони розуму, ... оминаючи будь-які естетичні чи моральні міркування» [2].

Процес пізнання за допомогою інтелекту і розуму вичерпаний, лише мрія і віра в чудо здатні повернути людині відчуття свободи. І саме «автоматизм», на думку сюрреалістів, звільняє творчу енергію з тенет розуму, логіки, загальноприйнятої естетики і моралі – тобто обов'язкових обмежень, привнесених цивілізаційним процесом. Отже, вони фокусують увагу на інтроспективному, рефлексивному самопізнанні, суб'єктивному самоспостереженні власного внутрішнього і зовнішнього досвіду (спогади, сни, марева, ілюзії, маячня). Інтроспекція зумовлює фрагментарність подачі матеріалу, відтак, монтажне мислення стає основою його структурування. Ефект фотокадру, колажу, співставлення різнорідних елементів без будь-якого логічного взаємозв'язку між ними превалюють у процесі створення

сюрреалістичного об'єкта. Як зазначає А. Бретон, «сюрреалізм ґрунтується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, якими до нього нехтували, на вірі у всемогутність марень, у безкорисливу гру думки». Створюючи дану художньо-естетичну концепцію, А. Бретон, поза сумнівом, синтезував декілька джерел, серед яких і здобутки символістів, і психоаналітичні теорії З. Фрейда (особливо у сфері вільних асоціацій і тлумачення сновидінь), і опора на методи епатажу й нігілістичного бунтарства, притаманного дадаїстам. Як наслідок – особлива, майже містична емоційна атмосфера, своєрідний семантичний простір, в якому сенс, логіка чи зміст вторинні, а первинні випадкові відчуття.

Для атрибуції елементів сюрреалізму необхідно визначити, яким чином вони можуть бути втілені за допомогою музичних засобів. Т. Адорно в «Філософії нової музики» виокремлює основну якість сюрреалістичного типу музичного висловлювання як синтетичну, вторинну музичну мову, техніфіковану і примітивну [1, 289]. З огляду на дане визначення, властива способу мислення Е. Саті експериментальність і дотепна винахідливість в оперуванні елементами різних стилів, часто на межі алогічності, парадоксальності та епатажу, з характерним поєднанням непоєднуваного, окреслюють умовний критерій вияву сюрреалістичного підґрунтя. Діалогічність із музикою минулого проявляється і в стилістиці циклу, де особливо відчутні алузії музики французьких клавесиністів, з «вкрапленням» імпресіоністичних і джазових ідіом, відвертою чуттєвістю салонної музики і сатирично-пародійною атмосферою кабаре.

Естетизація образів міста у творчості французького новатора балансує на межі пародії та гротеску, сентиментальної чуттєвості і відвертої брутальності. Дана тенденційність є закономірним відображенням соціокультурних антиномій і парадоксів ХХ ст. Відчуття духовного дискомфорту, нестабільності, страху, є адекватною реакцією особистості на стрімкі процеси перебудови суспільно-економічного життя суспільства. Соціальні катаклізми першої третини ХХ століття вплинули на динаміку культурних процесів, засвідчивши прорив за межі звичного мистецтва. Це призвело до поширення ірраціоналістичних та декадентських тенденцій як передвісників глибокої кризи сучасної культури.

Зростаюче відчуття соціальної ізоляції не знаходить іншого виразу, ніж реакції художника у вигляді гротеску, карикатури або пародії на реальну дійсність, нищівного бунтарського нігілізму і антипсихологізму, що стане естетичною основою авангардових напрямків початку ХХ ст. Саме взаємний антагонізм і стає причиною культу комічного і безглузлого, культу відсуження, що у міжвоєнний період у Франції сягає майже епідемічних масштабів.

Ще за життя Саті набув слави дивака та фантазера. Роль коміка, блазня, аутсайдера, бунтаря була звичною для нього, як свого роду маска захисту від реального життя і можливість самовиразу. Самотність і замкненість, скепсис і іронія по відношенню до оточуючих і самого себе, егоцентризм і екстравагантність поведінки викликали неоднозначну реакцію оточуючих. Епатаж став прикметною якістю не лише стилю життя, але й творчості, включаючи інновації у царині літератури і графіки.

Цикл фортепіанних мініатюр «Спорт і розваги» (1914) відкриває перед слухачами строкату панораму міського життя у всіх його ракурсах. Крізь наївну невимушеність і простоту, з якою композитор демонструє своє відношення до звичного, буденного міського життя, балансуючи на межі банальності та антиесте-

тизму, без будь-якого натяку на узагальнення і рацію, з безапеляційним домінуванням чистої випадковості і алогічності висловлювання просвічується апологетика авангардизму. Лапідарна манера викладу музичного матеріалу, цілком у дусі сюрреалізму, схожа з автоматичним, неконтрольованим потоком свідомості. Саті неначе навмисно залишається в рамках миттєвої фіксації і зримості того, що зображується, фокусуючи увагу на швидкоплинності часу і цінності кожного його моменту. Таким чином, композитор надає можливість домислення і вільної інтерпретації художнього образу, не обмежуючи слухача рамками авторського імперативу.

Саті оформляє п'єси у характерну для нього лаконічну і відкриту форму, у вигляді уривків, без тактових рисок і часом без позначення розміру, що викликає аналогію з манерою висловлювання *Уолта Уілмена* (1819 – 1892), американського поета, засновника урбаністичної течії. Саме Уілмен репрезентує новітню манеру поетичного висловлювання. Уникнення рим, строф, усунення метричної визначеності, наближення вірша до прози, своєрідна манера оформлення композиції за принципом «калейдоскопу вражень» стануть характерними прийомами новітньої поезії ХХ ст. Динамічні форми поетичного вираження знайдуть своє алегоричне втілення і в царині музики, і репрезентантом новацій виступить саме Ерік Саті.

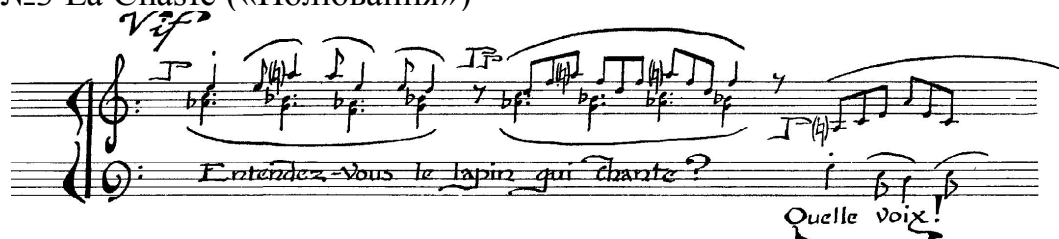
Розпочинається цикл п'єсою з екстравагантною назвою «*Неапетитний хорал*» (*Choral inappetissant*). Присвятивши її всім «зморшкуватим старцям і дурням», композитор зазначає, що в цій п'єсі закладено все, що він знає про нудьгу. Такий саркастичний зачин відразу задає гумористично-епатажний тон циклу загалом. За тематикою номери можна умовно поділити на чотири підгрупи: *спортивні розваги* («Теніс», «Полювання», «Вітрильний спорт», «Кінні перегони», «Гольф», «Санки»); *різні форми міського дозвілля і ужиткові жанри* («Італійська комедія», «Качелі», «Феєрверк», «Карнавал», «Купання в морі», «Танго»); *анімаційні замальовки* («Восьминіг», «Маленька свинка», «Чотири кути»); *ситуативні сценки* («Флірт», «Закоханий Коллін», «Рибалка», «Пробудження Марії»). Швидкоплинність п'єс (в рамках 10 умовних тактів кожна) дає можливість трактувати їх як афористичні замальовки. Тим паче, сама форма подачі музичного матеріалу у вигляді циклу з 21 мініатюри заздалегідь передбачає серійність і розімкнутість, що обумовлено бажанням автора відобразити короткі кадри-епізоди з реалій життя у всіх його ракурсах.

Тенденція до дискретності і монтажного мислення простежується не лише на рівні макрокомпозиції, але й на рівні мікроструктур у межах кожної п'єси. Відсутність розгорнутого тематичного матеріалу і поетапності розвитку дії окреслює особливий тип драматургії – *дискретно-асоціативний*, тим самим викликаючи аналогію з натуралістичним сюрреалізмом С. Далі, котрий об'єднував, здавалося б, звичні з точки зору реальної дійсності предмети в гранично абсурдні комбінації чи ситуації. У даному випадку дискретно-асоціативний тип драматургії обумовлює незавершеність, розімкненість форм, стислість тематичних утворень і відсутність матеріалу завершального характеру.

Фрагментарність, схематична подача матеріалу як натяку, як свого роду стилістичного «лекала», призводить до особливого типу інтонаційного розгортання – екстатичного, що досить часто базується на прийомі багаторазового повтору певного мотиву чи пасажу з мінімальними варіантними видозмінами. Розвиток мелодичних фраз, зазвичай, обмежений або їх переміщенням у різні регістри або

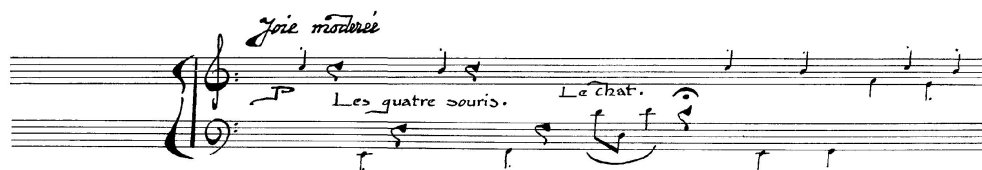
піддається незначним варіантним модифікаціям, неначе демонструючи різні смислові можливості одного прийому, і водночас створюючи ефект статичності, застиглого образу. Так, у №3 «*La Chasfe*» («*Полювання*»), Саті неначе навмисно уникає тривалого інтонаційного розгортання. Незначні варіантні модифікації на фоні остинатної ритмоформули тріольного руху, почергове фактурне переміщення голосів відносно один одного і контрасна динаміка – ось, власне, весь арсенал формотворчих прийомів.

№3 *La Chasfe* («*Полювання*»)



Проте їх застосування у сенсі тематичного матеріалу покликане створити в уяві слухача, згідно ремарок автора, щоразу іншу асоціативно-образну характеристику. Така інтонаційна дистилляція і мінімалізм у відборі музичних засобів призводить до позірної аскетичності і прозорості фактури. Так, у №14 «*Les Quatre – Coins*» («*Чотири кути*») пуантилістичне розрідження окремих звуків у віддалені регістри створює особливий сонорно – акустичний ефект:

№14 «*Les Quatre – Coins*» («*Чотири кути*»)



Апроцесуальність, безімппульсність руху, постійна тенденція до нейтралізації музичної експресії спрямовує до особливого типу висловлювання – медитативно-імпровізаційного, що лежить в основі т.зв. «фонові», «шпалерної» музики, започаткованої Е. Саті. Яскравим зразком такого роду музики є №17 «*Le Tango*», яке, за задумом композитора, виконавець на свій розсуд виконує довільну кількість разів. Непорушна стійкість метроритму і однорідність фактурної подачі, спокійний, розмірений рух як стилізація імпровізаційного музикування, варіантний тип розвитку тематизму з опорою на легко впізнавані інтонації і стилістичні елементи танго спрямовують у бік фоновості, медитативності, створюючи ефект ностальгічного занурення у спогади. Виникаючий феномен «відкритої» форми» О. Кужелева трактує як «увесь час повторюючий сам себе звуковий ландшафт, що стає метафорою Вічності» [3, 5].

Ще одним важливим фактором нейтралізації музичної експресії є стійка тенденція до децентралізації ладу, що загалом характерно для творчості Саті. В даному випадку («*Танго*») ладова нестабільність, дисонантність вертикальних співзвуч завдяки введенню хроматичних і альтерованих звуків, абстрагованість міжфункційних зв'язків – усе це відбувається на тлі незмінного тону «сі» і остинатно витриманої ритмоформули танго.



Таким чином, звук «сі» отримує функцію центрального тону, на основі якого будується дванадцятитоновий розширений натуральний стрій. То ж, у сфері тонального мислення композитор доволі легко оперує новаторським прийомом, а саме, феноменом «розширеної тоніки», що включає в себе різного роду бінашарування (ладові, функційні, тональні) і, навіть, певні атональні явища.

Феномен вторинності, умовності, актуальний для сюрреалістичної естетики загалом, у музиці Саті простежується на рівні полістилістики та активного застосування техніки стереотипів (тематичних, фактурних тощо). Певні локалізовані способи композиції, застосування різноманітних фактурно-стилістичних фігур, притаманних тій чи іншій епосі, легко впізнавані прийоми і символи стають дієвими засобами стильового діалогу. Як зазначає О. Кужелева, «в цьому якраз і полягає феномен парадоксальності творчого методу Е. Саті, – «неактуальність» його стилю, його позачасовість, історична діалогічність» [3, 8]. Окремі фрази, мотиви, тематичні утворення абсолютно непередбачувано змінюють один одного, поза будь-якої логіки і традиційного структурного регламенту. Незавершеність, недомовленість свідчить про важливий момент. Саті неначе спонукає слухача до співтворчості. У цьому паритетному процесі композитор лише подає імпульс, натяк, спонтанну асоціацію, що повинні викликати у слухача такі ж спонтанні, абстрактні відчуття і спонукати до домислення. Приміром, у № 13 «Кінні перегони» напрочуд вдало передана сама атмосфера атракції. Остинатно витримана фонова фігурація супроводу протягом усієї п'єси покликана, згідно ремарки автора, відобразити образ «натовпу». Отже, на тлі безперервного руху шістнадцятих в партії правої руки з'являються короткі, ніяк не пов'язані між собою мотиви і фігурації, які, не отримуючи розвитку, несподівано контрастно змінюють один одного. Тут і секундові фігурації, і арпеджовані септакорди, і гамоподібний висхідний пасаж на основі «яванського» ладу. Для більш чіткої артикуляції дискретності структур тематичного матеріалу композитор подає їх у полярних динамічних станах – $p - f - pp - f - pp$. Таким чином, динаміка як традиційно «вторинний» елемент художнього цілого набуває архітектонічного значення. Власне, так само неочікувано й завершується номер, неначе дія раптово зникає з поля зору автора, залишаючи за собою шлейф метушливої, сумбурної атмосфери в уяві слухача. Дана манера висловлювання напрочуд гармонійно перегукується з естетичними засадами сюрреалістів, для котрих будь-яка дія сама по собі вже наділена величезним енергетичним потенціалом і, відповідно, не потребує різноманітних авторських висновків і узагальнень. Це прерогатива слухача, в іншому випадку, за словами А. Бретона, «жага аналізу бере гору над живими відчуттями» [2].

Важливим моментом творчого методу Саті є і візуальне оформлення нотного тексту. У 1914 році цикл «Спорт і розваги» постає перед публікою у вигляді авторського рукопису. Надзвичайно витончена каліграфія із застосуванням червоних чорнил видає неабиякий художній хист композитора. Окрім того, нотний текст проілюстрований малюнками Шарля Мартено, графічним дизайнером і ав-

тором модних французьких журналів. Спочатку ці малюнки були виконані олівцем, але згодом (друга редакція, 1923) у стилі Art Deco трафаретною технікою. Це свідчить про надзвичайну важливість для Саті візуального вигляду нотного тексту. В даному випадку композитор продовжує експериментаторську лінію фігуративної нотації, започатковану ще у «П'єсах у формі груші» (1899 – 1903), тим самим випереджаючи графіку словесну Гійома Аполлінера у царині поезії («Каліграми», 1918)¹.

Окрім того, Саті звертається й до характерного для ХХ ст. прийому введення «оповідача», хоча категорично забороняє оголошувати тексти під час виконання, додаючи, що «недотримання даних інструкцій викличе мій праведний гнів супроти зухвалого злочинця». Таким чином, виникає паралельний пласт, що створює своєрідну сюжетну канву кожної п'єси. Хоча сюжетність у даному випадку досить умовна, оскільки несподівані парадокси, іронічно-гротескний тон висловлювання, абсурдність, алогічність фраз і ремарок автора почасти дивують своєю несумісністю чи то з заявленою програмною складовою, чи з попереднім епізодом або власне її музичним втіленням. У цьому не лише вияв іронії, а швидше зухвалого, демонстративно нешанобливого ставлення до публіки, цілком у дусі естетики авангарду. Як зазначає А. Гіллмор, така безкомпромісна відданість ідеї авангардизму виокремлює постать Е. Саті, адже мало хто з його сучасників так ретельно організовував свідомий «художній суїцид, артистичне самогубство, як *le bon maitre d'Arcueil*» [6, 116].

Ось, приміром, сюжетна лінія до № 13 «*Les Courses*» («Кінні перегони»): Натоп. Всі купують програмки. Двадцять – двадцять. Стрічки. Відправлення. Ті, хто крадуть. Програвші опустили носи і вуха». У № 21 «*Le Tennis*» сюжетна канва несподівано побудована на розмові двох борсуків, які обговорюють зовнішність гравців. У п'єсі «*La Chasfe*» («Полювання») композитор закликає насолоджуватись «співом кролика», милуватись совою, що «годує груддю своїх дітей», уявити одруження кабана, у той час, як оповідач готується зробити постріли з волоських горіхів. Таким чином, програмність не визначає смислове начало, а лише окреслює контури певної асоціативної стрічки. Виникає специфічний візуальний ряд, цілком у дусі авангардово-дадаїстичних, сюрреалістичних віань, котрі згодом отримують яскраве втілення в тогочасному експериментальному кінематографі (Р. Клер, Ф. Пікабія, Ф. Леже, Л. Деллюк, Л. Бунюель і т. д.).

Проблема оцінки творчої постаті Еріка Саті в контексті еволюції музичного мистецтва ХХ ст. викликає полеміку у професійних колах і нині. З одного боку, демонстративний нігілізм і примітивність мови сприймалась сучасниками як наслідок недостатньої професійної підготовки і дилетантства². З іншого боку, парадоксальність рішень, абсурдність і показова епатажність його новаторських експериментів неочікувано стали першоімпульсом формування багатьох тенденційних напрямків у музичному просторі ХХ ст. Саті – родоначальник «меблевої», фонові музики, що стане предтечею медитативно-мінімалістичних композицій у ХХ ст. Композитор уперше вводить послідовності акордів квартової структури («Син зірок» (*Le fils des etoiles*, 1891), що знайдуть широке застосування як в імпресіонізмі, так і в практиці інших модернових музичних напрямків. Саме Саті належить ідея препарованого фортепіано, яка вперше знайде своє застосування у фортепіанній мініатюрі «Пастка медузи» (*Le Pilege de Meduse*, 1913). Він є також першовідкривачем т. зв. Репетативної музики, перший зразок котрої – фортепіанна п'єса «Роздратування» (*Vexations*, 1893), що за вказівкою автора повинна виконуватись «840 разів без перерви».

Саті свідомо, цілком у дусі авангарду, відкриває і завершує свою кар'єру оманою, починаючи від його першої публікації 1887 року, жартівливо поміченої «Opus 62», і закінчуючи скандальною появою автомобіля із плакатом під час прем'єри балету «Relache» (1924), на якому майорів зухвалий напис: «Ерік Саті – найвидатніший композитор світу». Він служив своїм ідеалам з неухильною вірністю, виконуючи роль бунтаря і подразника, свідомо наражаючись на гнів, роздратування і осуд публіки.

Фортепіанна сюїта «Спорт і розваги», на наш погляд, є одним із перших зразків відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі і передбачливим втіленням альтернативного, позареального світобачення у всій розмаїтості його типологічних ознак за допомогою музичних засобів. Саті відкрив для сучасної музики невимушену атмосферу кафешантанів, де він протягом тривалого періоду життя працював піаністом-тапером, у кабаре, мюзик-холах, під час спортивних і циркових атракцій. Він зумів крізь призму свого власного світовідчуття втілити калейдоскопічність урбаністичної дійсності у найдрібніших деталях і нюансах. Його нешанобливе, нігілістичне ставлення до мистецтва та життя загалом, категорична відмова відділяти одне від іншого – не що інше, як спроба самозахисту, реакція і втеча у світ ірреального. «Якщо Саті і справді носив маску, – розмірковує Ф. Гілмор, – то її функція була аж ніяк не у бажанні приховати власну неадекватність..., можливо, під нею (маскою) таїлась жахлива гримаса духовної кризи, яку він передбачливо відчув задовго до цього століття» [6, 119].

Примітки

¹ Власне ідея фігуративної нотації не належала Саті. Ще у Стародавньому Римі були популярними вірші у формі крила птаха, яйця, сонця і т. Д.

² Навчання у Паризькій консерваторії незавершене – 1879 – 1881, 1885 роки. Лише в сорокарічному віці Саті вирішує продовжити професійне освоєння азів композиції, поступивши на навчання в «Schola Cantorum», де навчається у Венсана Д'Енді і Альбера Русселя. У 1908 році отримує диплом «контрапунктиста строгого письма».

Література

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Теодор Адорно, пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2001. – 352 с.

2. Бретон А. Манифест сюрреализма. 1924 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peremenu.ru/blog/4277>

3. Кужелева О. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX ст. // Александра Кужелева. Автореферат дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03/О.О. Кужелева; Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. – О., 2003. – 17 с.

4. Пакконен Ю. Творчество Эрика Сатие: на пороге XX века / Ю. Пакконен // Музыкаведение. № 1. 2005. – С. 26 - 36.

5. Хейзинга Й. Homo ludens / Хейзинга Й.. Статьи по истории культуры. Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. – М.: Прогресс, 1997. – 416 с.

6. Gillmor A. Erik Satie and the Concept of the Avant – Garde / Alan M. Gillmor, The Musical Quarterly, Vol. 69, № 1 (Winter, 1983), Oxford University Press. pp.104 – 119.

7. Taruskin R. The early Twentieth Century // The Oxford History of Western Music. Vol.4, Oxford press 2005 pp.64-69.