Научный поиск: личность, образование, культура. 2024. № 4. С. 76–82.
Scientific search: personality, education, culture. 2024. No. 4. Pp. 76–82.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Научная статья
УДК 782/785
ББК 71
DOI: 10.54348/SciS.2024.4.13

Культурологические аспекты музыкального творчества Эрика Сати

Александра Евгеньевна Загреднюк[1], Вячеслав Петрович Океанский[2]
[1,2]Ивановский государственный университет, Шуя, Россия
[1]Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия
[1]lichnost_vlsu@mail.ru, ORCID ID: 0009-0001-2121-6340
[2]ocean_65@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству французского композитора Эрика Сати, многогранные художественные искания которого связаны как с традиционными, так и с экспериментальными формами музыкального искусства. Охватывая сферы академической и массовой музыкальной культуры, творческая практика Сати во многом определила вектор развития ряда направлений в искусстве XX века и современности. Исследовательский интерес к наследию композитора начался в 70-е годы прошлого столетия, однако разнонаправленность Сати как личности и как музыканта по-прежнему позволяет находить новые ракурсы для изучения, выявления и систематизации его творчества. В статье предпринята попытка выявить культурно – исторические связи между деятельностью Сати и музыкальной культурой XX–XXI вв.

Ключевые слова: Эрик Сати, творчество, музыкальная культура, искусство.
Для цитирования: Загреднюк А.Е., Океанский В.П. Культурологические аспекты музыкального творчества Эрика Сати // Научный поиск: личность, образование, культура. 2024. №. 4. С. 76–82. https://doi.org/10.54348/SciS.2024.4.13

CULTUROLOGY

Original article

Cultural aspects of the musical creativity of Erik Satie

Aleksandra E. Zagrednyuk[1], Vyacheslav P. Okeansky[1]
[1,2]Ivanovo State University, Shuya, Russia
[1]Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletov, Vladimir, Russia
[1]lichnost_vlsu@mail.ru, ORCID ID: 0009-0001-2121-6340
[2]ocean_65@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the work of the French composer Erik Satie, whose multifaceted artistic quests are connected with both traditional and experimental forms of musical art. Covering the spheres of academic and mass musical culture, Satie's creative practice has largely determined the vector of development of a number of trends in the art of the 20th century and the present. Research interest in the composer's legacy began in the 70s of the last century, however, the multidirectionality of Satie as a person and as a musician still allows to find new angles for the study, identification and systematization of his work. The article attempts to identify cultural and historical links between Satie's work and the musical culture of the XX–XXI centuries.

Keywords: Erik Satie, creativity, music culture, art.
For citation: Zagrednyuk A.E., Okeansky V.P. Cultural aspects of the musical creativity of Erik Satie. *Nauchnyj poisk: lichnost', obrazovanie, kul'tura = Scientific search: personality, education, culture.* 2024. No. 4. Pp. 76–82. https://doi.org/10.54348/SciS.2024.4.13

Введение. Европейская музыкальная культура минувшего столетия характеризуется динамичностью процессов и неустанным поиском композиторами нового языка и форм воплощения. Экспериментальность, стремление художника к индивидуализации, поиск нового и разрыв с традицией характеризуют

© Загреднюк А.Е., Океанский В.П., 2024

культуру и искусство рубежа XIX-XX вв. Кризис традиционных выразительных средств, господствовавших в искусстве романтизма, привел к характерному явлению культуры рубежа XIX-XX вв. – антиромантизму, когда «досада и усталость от эклектизма XIX века породили сознательную установку артистов всех видов искусств на поиски оригинальности» [Кривицкая, 2007, с. 172].

В условиях этой новой культурной парадигмы складывалось творчество французского авангардиста Эрика Сати (1866-1925). Парадоксальность, эксцентричность, одновременное стремление идти в ногу со всеми актуальными тенденциями в искусстве и следующее за этим отрицание, неустанный творческий поиск новых граней в искусстве – все эти качества позволяют назвать Сати одной из самых ярких фигур среди своих современников на музыкальном поприще западноевропейского искусства. Творческая деятельность Сати будто отражает общий дух культуры своего времени, выраженного в стремлении к радикальным переменам и новизне, преодолению традиций и канонов.

Публичное признание пришло к Сати в период его творческой зрелости (16 января 1911 года М. Равель и К. Дебюсси организовали концерт музыки Сати). Исследовательская же активность в отношении наследия композитора началась в 70-е гг. прошлого столетия и за минувшее пятидесятилетие нашла отражение в ряде биографических и музыковедческих работ. (Э. Рэй, О. Вольта, А. Гилмор, К. Поттер, Р. Орледж, Р. Жергорин, Г. Филенко, Г. Шнеерсон, М. Друскин, Л. Кокорева, Ю. Пакконен, А. Кром).

Весь художественный путь Сати представляет собой непрерывное переосмысление им музыкального искусства и отражает всю панораму исканий в этой области. Культурологический анализ творчества композитора можно осуществить в двух плоскостях, первая из которых связана с культурным пространством его современности, а другая – с проекцией творчества Сати на экран будущей культуры второй половины XX–XXI вв.

Актуальность. Музыкальная культура рубежа XIX-XX вв. в богатстве своих проявлений представляет собой многоуровневое явление, многие элементы которого только предстоит выявить и систематизировать. Фигура Сати, во многом определяющая вектор музыкального искусства своего времени и дальновидно устремленная в культуру нашей современности, является относительно новой для отечественного культурологического поля исследований.

Поставленная в статье **цель** выявления и анализа культурологических аспектов музыкального творчества Сати позволила определить следующие **задачи:** рассмотреть музыкальное творчество Сати в культурно-историческом контексте; выявить те направления творческой деятельности Сати, которые оказали ключевое влияние на музыкальную культуру XX–XXI вв. Выявленные цели и задачи подразумевают опору на сравнительно-исторический, историко-биографический, структурно-функциональный, ретроспективный **методы** исследования.

Результаты исследования. Первое направление осуществляемого в данной работе анализа выявляет и демонстрирует значимую роль Сати в формировании современной ему художественной культуры.

Художественный плюрализм культуры рубежа XIX-XX вв. стал результатом стремительного развития антиромантических тенденций, одна из которых воплотилась в *импрессионизме*. Родоначальником направления в отечественном музыкознании часто принято считать Клода Дебюсси, однако ключевая роль в истории импрессионизма все же принадлежит Сати. Это подтверждает ряд обстоятельств, в числе которых свидетельства современников, а также характер звучания его ранних протоимпрессионистких сочинений. Так, М. Равель провозгласил Сати «крестным отцом» оперы «Пеллеас и Мелизанда»[1]. По свидетельству Ф. Пуленка, встреча Сати и Дебюсси в 1891 году сыграла роль «счастливой случайности при ее (оперы) рождении. Ж. Кокто в своей лекции о Сати 1920 года в деталях описывает это событие, когда «незаметно для всех (Сати) отворил ворота, через которые Дебюсси направится к славе». По свидетельству Кокто, Сати в момент встречи с Дебюсси желал написать музыку к драме Метерлинка «Принцесса Мален», однако не смог снискать одобрение автора [Кокто, 2015, с. 161-162]. Через несколько дней Дебюсси, получив разрешение Метерлинка, принялся за «Пеллеаса и Мелизанду». Данное обстоятельство, очевидно, и послужило для Кокто основанием полагать, что именно Сати открыл импрессионистскую музыку.

К первым музыкальным опытам в духе импрессионизма можно отнести ранние фортепианные сочинения Сати: «Сарабанды», «Оживы», «Гимнопедии», «Три гносьенны», написанные им за пять лет до первых произведений Дебюсси. Музыка в этих пьесах лишена стремительного порыва и яркого эмоционального проявления чувств, напротив, она создает ощущение медитативности, спокойного созерцания. Х. Ортега-и-Гассет видит в искусстве Дебюсси тенденцию к дегуманизации и называет его началом новой эры звукового искусства [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 241]. Однако, если учитывать хронологию сочинений Сати и Дебюсси, то «Сарабанды», «Оживы», «Гимнопедии» и «Три гносьенны» – это наиболее ранние примеры дегуманизированного музыкального искусства и образцы новой музыки, о которой размышляет Ортега-и-Гассет. Мы допускаем, что рассуждения философа о новом музыкальном искусстве, появление которого он связывает с музыкой Дебюсси, можно спроецировать и на ранние опусы Сати. Сопоставляя искусство Бетховена с искусством Дебюсси, Ортега-и-Гассет признает за первым наибольшую сложность с точки зрения формы, выразительных

средств, техники, но одновременно, будучи основанным на погружении композитора и слушателя в мир человеческих чувств, его идеи в гораздо в большей степени созвучны толпе. В то время как средства нового искусства более чем просты, но «духовный склад ее творцов диаметрально противоположен складу толпы. Таким образом, она не популярна не потому, что сложна, а сложна потому, что непопулярна» [Ортега-и-Гассет, 1991, с. 155-156]. Рассуждения Ортеги-и-Гассета о новом искусстве дают право сделать вывод о его принципиальных различиях со старым, главным из которых является осознанное желание последнего оставаться непопулярным, обращаться не к массам, а к элите. У нового искусства нет потребности обладать характеристиками доступности, общечеловечности, напротив, его художественно-эстетическое переживание не приближает, а дистанцирует, отчуждает людей от повседневности. На этом основана наиболее характерная тенденция в искусстве XX века – его дегуманизация, начало которой положил Сати и полностью воплотил импрессионизм.

Следующим важнейшим аспектом деятельности Сати в контексте современной ему культуры является взаимодействие с *массовой культурой*. В период 1898-1904 гг. музыкант находится в поиске новых направлений с целью преодолеть влияние импрессионизма. В его творчестве выявляется стремление к сближению противоположных точек искусства, нивелированию границ между массовым и элитарным, низкого с высоким, академического с популярным. В этом диалоге культур в творчестве Сати рождались новые формы искусства. Результатом подобных исканий стал разворот музыканта в сторону популярной музыки, что проявилось в его обращении к эстетике кабаре и мюзик-холла.

Использование Сати регтайма – «пред-джазового» жанра американской музыки в пьесе «Jack in the box» (1899) произошло задолго до того, как в Париже состоялось первое исполнение американской синкопированной танцевальной музыки (1918)[2]. Современник Сати Габриэль Фурнье вспоминает, как среди узкого круга музыкант, кроме собственных сочинений, исполнял необычные пьесы, новизна которых стала для Фурнье открытием: «я был настолько потрясен этим неслыханным прежде дробным ритмом, игрой левой рукой, столь характерной для негритянских музыкантов, что даже не подумал спросить у него, откуда он брал эту потрясающую, еще никому тогда не известную музыку. Со временем я многое узнал о джазовой музыке и теперь могу утверждать, что тогда, в тесном кругу, Сати играл нам мелодии предтечи джаза Джелли Ролла Мортона» [Фурнье, 2015, с.177].

Интеграция американской музыкальной культуры в пространство Парижа масштабно реализовалась в балете «Парад» (1916). Здесь же достигает высшей точки стремление Сати к синтезу «высокого» и «низкого» искусства: балет, будучи жанром академического искусства, объединил в себе регтайм, культуру мюзик-холла и варьете, жанр фуги и вальса, излюбленные футуристами шумовые эффекты. Подобная эстетика не соответствовала принятым у парижской публики художественным представлениям, поэтому «Парад» был воспринят критически и даже враждебно. В то же время эта постановка стала значимой вехой в культуре Франции того времени, и оказала серьезное влияние на ряд художественных явлений.

«Парад» также стал ключевым событием в истории творческого объединения группы «Шести», для молодых музыкантов которого музыка балета стала своего рода матрицей [Дэвис, 2017, с. 131]. По мнению Г. Шнеерсона, «пресытившись манерной изощренностью символизма и утонченностями импрессионизма, молодые композиторы искали вдохновение в ритмах городской жизни, в шуме машин и уличном гаме, в “новой простоте”, идущей на смену эстетическим установкам искусства “fin du siècle”»[3] [Шнеерсон, 1970, с. 150]. Музыка Сати как раз и являла собой ту саму «новую простоту», к которой стремилось молодое искусство Франции во главе с Ж. Кокто. Как отмечает Г. Филенко, «Парад» отразил «новый метод преломления современности в искусстве» и открыл «путь к сближению вульгарной, но живой музыки города и повседневности с профессиональными формами». [Филенко, 1983, с. 73]. Называя Сати «отцом Авангарда» и «Парижским открытием Дягилева», М.А. Ариас-Вихиль относит «Парад» к вершинам авангарда и новому направлению в балетном искусстве: «балет авангарда, цирковой балет, балет – коллаж». Гийом Апполинер, автор манифестарной статьи к «Параду», назвал действо сюрреализмом, обозначив таким образом целое художественное направление начала XX века. Результатом коллаборации одновременно пяти мощнейших творческих сил, создавших «Парад»[4] стало течение «модного модернизма», [Дэвис, 2017, с. 123] суть которого заключалась в нивелировании границ между «массовым» и «элитарным». Демонстрирующий доступное и понятное развлекательное искусство, «модный модернизм» стал к концу 1920-х излюбленным стилем во Франции и в США, и признавался «живой альтернативой более герметичному и абстрактному модернизму» [Дэвис, 2017, с. 123].

Как отмечалось ранее, Фурнье приписывает Сати роль первопроходца в обращении к джазу. Он утверждает, что в 1916 году, до создания балета «Парад» И. Ф. Стравинский получил пластинки с джазовой музыкой из США от Эрнеста Ансерме и предположительно продемонстрировал их Сати. При данных обстоятельствах, по мнению Фурнье, и произошло знакомство Сати с Американской музыкальной культурой начала века. Следует отметить, что интерес к джазу среди европейских композиторов является одной из точек влияния неевропейской культуры на европейскую художественную практику. Новый для европейской музыкальной культуры феномен – джаз –

нашел отражение в творчестве многих современников Сати. Однако со свойственной ему увлеченностью новыми веяньями Сати раньше других включил в свою музыкальную орбиту джазовые элементы, чем предвосхитил новую нарождающуюся тенденцию.

Взаимодействие Сати с развлекательными жанрами легкой музыки, чему во многом способствовала его работа в кабаре в качестве пианиста, позволяет рассматривать творчество музыканта в контексте возрастающей роли массовой музыкальной культуры.[5] Кроме того, есть основания, позволяющие даже «традиционные» и академические опусы композитора связать с массовым искусством. Так, балет «Успуд» (1892), фортепианные пьесы «Гноссьенны» исполнялись в кабаре. Как отмечает Орледж, многие из Аркейского окружения Сати знали его не как серьезного музыканта, а как автора «легких» сочинений. Музыку «Гносьенн» и «Гимнопедий» характеризует лаконичность, простота, повторяемость, наличие джазовых элементов в гармонии – все эти черты характерны для сочинений массовой музыкальной культуры. «Эту музыку знает всякий имеющий уши и проведший несколько последних десятилетий на планете земля в контакте с коммерческой и массовой культурой. Она настолько известна, что уже не несет никаких признаков стилевой или национальной идентичности», – характеризует «Три гимнопедии» Л. Кандаурова [Кандаурова, 2022, с. 355]. Действительно, музыка «Гимнопедий» и «Гносьенн» в нынешнем столетии обрела самые разнообразные звучания в современных стилевых направлениях. Востребованными оказались эти ранние опусы Сати и в сфере киномузыки, причем как в артхаусных, так и в коммерческих массовых кинокартинах.

Таким образом, Сати стал первым композитором среди своих современников, творчество которого было в столь значительной мере обращено в сторону массовой музыкальной культуры. По выражению М. Наймана, композитор выработал собственный стиль музыкального поп-арта, в котором отражен звуковой ландшафт его современности – музыка шарманщиков, кабаре, популярные песни, разнообразные шумы и т.д. Музыка окружающего пространства, ее качество, контекст и, наконец, функция определила еще одну сферу творческих интересов Сати. Идея формирования специального звукового сопровождения для конкретного места или события воплотилась в концепции «меблировочной» музыки, однако не нашла отклика у современников и была реализована позднее.

Влияние Сати, однако, выходило и за пределы родной ему Франции, о чем пишет А. Кром, анализируя культурные связи Франции и США того времени. Нахождение Сати в «эпицентре всех новейших направлений середины 1910-х годов… делало его необычайно привлекательной и авторитетной фигурой среди начинающих американских композиторов», [Кром, 2017, с. 42], среди которых Дж. Антейл, В. Томпсон. Последний по возвращении из Парижа познакомил с творчеством Сати Дж. Кейджа, благодаря которому начиная с середины XX века музыка Сати зазвучала по всему миру.

Вторая плоскость осмысления творчества Сати в культурно-историческом контексте связана с периодом второй половины XX века и современности. Наиболее репрезентативными примерами реализации экспериментов Сати в культуре указанного периода является сфера фоновой функциональной музыки, музыкальный минимализм, киномузыка.

Идея Сати о музыке, которая стала бы лишь частью окружающего пространства, не требующей специального прослушивания, при его жизни была реализована лишь однажды.[6] Подобное «использование» музыки носило сугубо экспериментальный характер и не получило справедливой оценки общества, вызвав, скорее, недоумение. Однако XX век внес значительные, в т.ч. функциональные изменения в сферу культуры и искусства. Развитие техники и технологий, возникновение средств массовой коммуникации и аудиовизуальных каналов передачи информации способствовало росту значения массовой музыкальной культуры и расширению сферы существования музыки. Вышедшая за пределы концертных залов, салонов и других мест, специально отведённых для ее прослушивания, музыка в XX веке начала заполнять общественные пространства в качестве звукового фона.

Первой масштабной и коммерчески-ориентированной концепцией, воплотившей «меблировочную» идею Сати в области *фоновой функциональной музыки*, стал «Muzak» (1934). Являясь брендом по созданию коммерческой музыки для всевозможных общественных пространств, «Muzak» вышел за пределы сугубо музыкального искусства, затронув сферу технологий записи и трансляции звука, научные исследования в области акустики, психологии. Результатом этого синтеза стал проект Stimulus Progression по программированию музыки, стимулирующей производительность рабочих. Ориентированный на массовое распространение и коммерциализацию, Muzak – наиболее показательный образец массовой фоновой музыки, оказавший ключевое влияние на развитие данной сферы.

Еще одним концептуальным «приемником» «меблировочной» музыки Сати стал Эмбиент (англ. ambient «окружающий»). Создатель жанра – Брайан Ино впервые употребил термин «эмбиентная музыка» (1975) с целью жанровой классификации музыки, предназначенной для создания атмосферы. В качестве основополагающего принципа концепция должна была противопоставить художественность – стандартизации и шаблонности музыкальной продукции Muzak. В отличие от Muzak Эмбиент представляет собой область композиторского экспериментального творчества. Как правило, музыка в жанре Эмбиент имеет нена-

вязчивое звучание и призвана создать атмосферу, настроение или ощущение места. Ино, рассуждая о собственной концепции, сам определил связь с идеей Сати: «Я пытался создать произведение, которое можно было бы слушать и в то же время игнорировать… Я подумал – наверное, тут есть какая-то косвенная связь с композитором Эриком Сати, желавшим создавать “музыку-обстановку”, которая могла бы “смешиваться со звуком ножей и вилок за обедом”».

Кульминация воплощения идеи Сати о фоновой функциональной музыке связана со сферой Аудиомаркетинга. В самом двусоставном названии уже заключена идея о включении звуковых практик в качестве инструментов маркетинга с целью оказать влияние на покупательскую активность. Инструменты Аудиомаркетинга – Аудиореклама, Аудиобрендинг, Саунд-дизайн и др. являются высоко востребованными в сфере бизнеса. Существует целый ряд компаний (Amazon, Muzlab и др.), занимающихся разработкой специального звукового материала с учетом целевого запроса. Подобная деятельность осуществляется посредством маркетинговых и социологических исследований: аудиомаркетологи анализируют целевые группы потребителей, социальные и демографические характеристики и т.д. Можно сказать, что сфера аудиомаркетинга на сегодняшний день составляет значительную часть общей музыкальной культуры и является примером практически полной интеграции музыкального звука в общество.

Таким образом, Сати своей «меблировочной» музыкой заранее принял участие в формировании современной звуковой среды. Переосмысление музыкального искусства, предпринятого в опусах «меблировочной» музыки, реализовалось в идее фоновой функциональной музыки, не требующей внимательного прослушивания, но при этом дополняющей, а порой и формирующей окружающее пространство. Идея реализовалась последовательно в ряде концептуальных направлений: Muzak, Эмбиент, Аудиомаркетинг. С культурологической точки зрения, аудиомаркетинговые технологии следует рассматривать как одно из ведущих современных проявлений массовой музыкальной культуры, в основе которого – идея коммерческого распространения музыки.

Американская музыкальная культура и возникший в ее поле *музыкальный Минимализм* стали еще одним мостом, соединяющим экспериментальное творчество Сати с культурой второй половины XX в. и современности. Сложившееся в 60-е гг. направление Minimal art синтетично. Ставшее пространством, в котором соединяются экспериментальные авангардные направления с массовой культурой, Минимализм стал первым самостоятельным внеевропейским музыкальным течением, возникшим в поле американской культуры как оппозиция сложности существующих музыкальных практик. В то же время, как отмечает Найман, «первые минимальные эксперименты вовсе не пытались удобно улечься в ухо слушателю. Наоборот, они уничтожили то последнее, что крепко связывало авангард с традицией». Однако минимализм стал символом «новой простоты», вернув музыке тональность, четкую ритмическую структуру, ясность, простоту выражения [Манулкина, 2010, с. 566].

Искусство музыкального минимализма связано с именами Л. М. Янга, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса. Между ними и творчеством Сати выявляется несколько точек пересечения в художественно-эстетическом, идейном контекстах, методах композиции. Многие сочинения минималистов, подобно ранним фортепианным опусам Сати, стремятся к простому, гармоничному звучанию, стирая оппозицию академического и массового. Композиционная основа минимализма – репетитивная техника – обязана своим происхождением Сати. В частности, его «меблировочная» музыка и пьеса «Досады», которую принято считать первым образцом минимализма, строятся на принципе бесконечной повторяемости.

Ряд композиторов-минималистов, среди которых М. Найман, Ф. Гласс, постминималист Л. Эйнауди получили широкую известность своими работами в области *киномузыки*, основным методом создания которой также стала репетитивность. В данной технике Сати создал свою первую и единственную работу в области кино – музыку к фильму «Антракт» (1924) Рене Клера, что послужило основанием считать Сати первым автором саундтрека.[7] Действительно, создание Сати музыкального сопровождения для «Антракта» стало новаторством в кинематографе. Будучи в то время немым, кино «звучало» благодаря таперу, специально подбиравшему композиции в соответствии с видеорядом. Сати, в свою очередь, применил покадровый метод сочинения музыки, состоящей из фрагментов, которые можно повторять в течение времени, требуемого действием на экране. Работа над «Антрактом» стала кульминационной точкой в музыкальных экспериментах Сати в репетитивной технике.

Следует отметить, что развитие киноиндустрии обусловило возросшую роль звука и музыки как мощнейшего выразительного средства, вследствие чего киномузыка выделилась в отдельную специфическую область композиторской практики.

Выводы. Предпринятая попытка культурологического осмысления музыкального творчества Сати позволила выявить его культурно-исторические связи с рядом явлений в музыкальной культуре XX–XXI вв. Пути влияния творческих экспериментов Сати находятся на пересечении различных культур. Его новаторские поиски стали зерном, из которого вырос музыкальный импрессионизм, сюрреализм, позднее – американский минимализм, киномузыка, эмбиент Б. Ино. Активное взаимодействие Сати с массовой культурой обозначило тенденцию к сближению противо-

положных культурных пластов, которая нашла отражение в творчестве многих композиторов XX века и стала характерной чертой музыкального минимализма. Экспериментальные сочинения Сати, созданные в рамках авангардных течений, стали отправной точкой в истории фоновой функциональной музыки – одного из самых масштабных направлений современной массовой музыкальной культуры.

Можно утверждать, что Сати в разной степени имел отношение практически ко всем значимым культурным явлениям эпохи. Наряду с теми направлениями, на которые Сати оказал непосредственное влияние, следует упомянуть его взаимодействие с художественной практикой футуризма (шумы в балете «Парад»), неоклассицизма (обращение к классическим жанрам, например, «Сонатина»), движения «дада» (балеты «Приключения Меркурия», «Relâche»). Кроме того, дружескими и творческими отношениями он был связан с ведущими деятелями, оказывавшими ключевое влияние на художественную культуру Франции в этот период. Среди них Ж. Кокто, С. Дягилев, П. Пикассо, Э. де Бомон, К. Дебюсси, М. Равель, И. Стравинский, М. Дюшан, А. Алле, Д. Мийо и мн. др. Несмотря на непростой, по воспоминаниям современников, переменчивый и порой заносчивый характер, Сати был центром притяжения музыкальной молодежи. Кроме группы молодых композиторов группы «Шести», под влиянием Сати сформировалась Аркёйская школа (20-е гг.).

Все эти обстоятельства раскрывают многогранность творческих исканий Сати, неотделимых от собственно его яркой личности. Будучи человеком, которого, по выражению Кокто, «невозможно описать», сам Сати и его искусство стали воплощением одновременно серьезности и юмора, развлечения и скуки, возвышенного и бытового, традиционного и новаторского. Являясь символом передового искусства своего времени, Сати, вместе с тем, во многом определил ход развития музыкальной культуры второй половины XX века и современности, не исключая передовые рубежи развития новейшей западной философии. К примеру, весьма заманчивым в сфере уже чисто интеллектуальной культуры представляется проведение аналогии между «меблировочной» музыкой с её базовой десубъективацией и неометафизическими разработками от делёзовского «шума Бытия» – до объектно-ориентированной онтологии как «новой теории Всего». Но это уже могло бы стать темой отдельного герменевтического исследования.

Примечания

1 Единственная законченная опера Дебюсси, являющая образец оперы в эстетике импрессионизма. В основе одноименная символистская пьеса М. Метерлинка. Премьера состоялась в театре Опера-Комик в Париже 30 апреля 1902 года.

[2] Первые записи регтайма появились в Европе в 1905 году. «Вживую» европейцы познакомилась с регтаймом в 1914 году. 17 ноября 1918 года в кабаре «Казино де Пари» состоялось первое в Европе выступление американского джаз-бэнда Гарри Пильсера.

[3] С французского языка – «конец эпохи».

[4.] «Парад» был поставлен труппой С. Дягилева, сценарий принадлежал Ж. Кокто, музыкальное оформление – Э. Сати, декорации – П. Пикассо, хореографические решения – Л. Мясину.

[5] «Джаз» получил в современной музыковедческой практике несколько трактовок. Его относят к направлению в профессиональном музыкальном искусстве, виду музыкального искусства, называют типом музыки, результатом соединения различных музыкальных стилей. Поскольку вся массовая культура на протяжении своего существования претерпевала изменения и осмыслялась в разное время по-разному, музыкальный масскульт не является исключением. Вопрос принадлежности джаза к тому или иному типу культуры требует отдельного рассмотрения, что выходит за рамки данной статьи. Однако, как отмечает Н.И. Светлакова, в самом начале своего «европейского» пути, джаз в большей степени был развлечением. В.Д. Конен относит свинг как разновидность джаза к первой форме массовой музыки [Конен, 1994. с. 119].

[6] Единственное прижизненное исполнение «меблировочной» музыки состоялось 8 марта 1920 года в парижской Galerie Barbazanges. Музыка должна была звучать в антрактах пьесы Макса Джейкоба «Ruffian toujours, truand jamais».

[7] Взаимосвязь эксперимента Сати и историей киномузыки в XX веке неоднократно становилась предметом специальных исследований: «Незаметная» музыка Эрика Сати. К истории кинематографического слышания» Н.Г. Кононенко (2017), А. Е. Кром «Репетитивная техника в киномузыке: от Эрика Сати к Филиппу Гласу» (2018), «Эрик Сати в Америке: от Кейджа к минималистам» (2016) , диссертация Ю.В. Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.) (2016) и др.

Список источников

Дэвис М. Э. Эрик Сати / Перевод с английского: Елизавета Мирошникова. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 183 с.

Кандаурова Л. Полчаса музыки: как понять и полюбить классику. Москва: Альпина Паблишер, 2022. 438 с.

Кокто Ж. Отрывок лекции о Сати (1920) // Эрик Сати / Перевод с французского, составление и комментарии Валерия Кислова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 416 с.

Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.

Кривицкая Е. Д. Французская музыка эпохи модерна // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 172–185.

Кром А. Е. Эрик Сати в Америке // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2017. № 2 (21). С. 42-54.

Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург, 2010 830 с.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. 588 с.

Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.

Фурнье Г. Эрик Сати и его эпоха // Эрик Сати / Перевод с французского, составление и комментарии Валерия Кислова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 416 с.

Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.

References

Davis M. E. Erik Satie / Translated from English by Elizaveta Miroshnikova. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 183 p. (In Russ).

Kandaurova L. Half an Hour of Music: How to Understand and Love the Classics. Moscow: Alpina Publisher, 2022. 438 p. (In Russ).

Cocteau J. Excerpt from a Lecture on Satie (1920). In: Erik Satie / Translated from French, compiled and commented on by Valery Kislov. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2015. 416 p. (In Russ).

Konen V. D. The Third Layer: New Mass Genres in 20th Century Music. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p. (In Russ).

Krivitskaya E. D. French Music of the Modern Era. *Muzykal'naya akademiya = Music Academy*. 2007. No. 4. Pp. 172–185. (In Russ).

Krom A. E. Erik Satie in America. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh = Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music*. 2017. No. 2(21). Pp. 42-54. (In Russ).

Manulkina O. B. From Ives to Adams: American Music of the 20th Century. St. Petersburg, 2010, 830 p. (In Russ).

Ortega y Gasset H. Aesthetics. Philosophy of Culture. Moscow: Iskusstvo, 1991. 588 p. (In Russ).

Filenko G. T. French Music of the First Half of the 20th Century. Leningrad: Muzyka, 1983. 231 p. (In Russ).

Fournier G. Erik Satie and His Era. In: Erik Satie / Translation from French, compilation and commentary by Valery Kislov. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2015. 416 p. (In Russ).

Shneerson G. M. French Music of the 20th Century. Moscow: Music, 1970. 576 p. (In Russ).

Статья поступила в редакцию 22.06.2024; одобрена после рецензирования 22.07.2024; принята к публикации 23.09.2024.

The article was submitted 22.06.2024; approved after reviewing 22.07.2024; accepted for publication 23.09.2024.