

Erik Satie

THE COMPLETE SOLO PIANO MUSIC



JEAN-YVES THIBAUDET

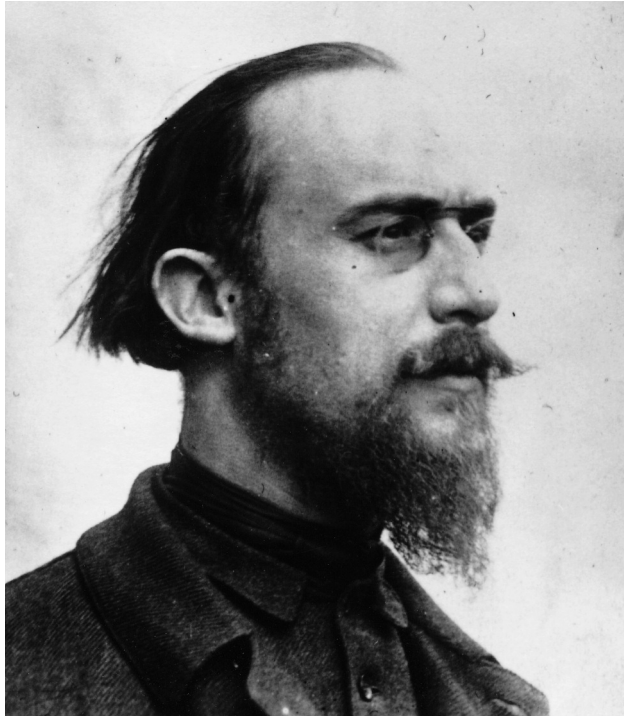
Erik Satie

THE COMPLETE SOLO PIANO MUSIC



JEAN-YVES THIBAUDET

DECCA



Erik Satie in 1896

Photo: Archives de la Fondation Erik Satie, Paris

Erik Satie

THE COMPLETE SOLO PIANO MUSIC



VOLUME I: FIRST WORKS, OTHER WORKS*Premières Œuvres, Autres œuvres · Band 1: Erste Werke, Andere Werke***FIRST WORKS****Trois Sarabandes** (1887)

1	1 ^{ère} Sarabande	5.38
2	2 ^{ème} Sarabande	6.13
3	3 ^{ème} Sarabande	6.23

Trois Gymnopédies (1888)

4	1 ^{ère} Gymnopédie	3.39
5	2 ^{ème} Gymnopédie	3.25
6	3 ^{ème} Gymnopédie	3.06

OTHER WORKS

7	5^{ème} Gnossienne (1889)	3.51
----------	--	------

Trois Gnossiennes (1890)

8	1 ^{ère} Gnossienne	4.33
9	2 ^{ème} Gnossienne	2.34
10	3 ^{ème} Gnossienne	3.19
11	4^{ème} Gnossienne (1891)	3.36
12	6^{ème} Gnossienne (1897)	1.46
13	7^{ème} Gnossienne	4.51

14	Petite ouverture à danser (1897)	1.12
-----------	---	------

Pièces froides (1897)

15	Airs à faire fuir I	3.56
-----------	---------------------	------

16	Airs à faire fuir II	1.04
-----------	----------------------	------

17	Airs à faire fuir III	4.18
-----------	-----------------------	------

18	Danses de travers I	1.07
-----------	---------------------	------

19	Danses de travers II	0.49
-----------	----------------------	------

20	Danses de travers III	1.26
-----------	-----------------------	------

21	The dreamy fish (1901)	5.29
-----------	-------------------------------	------

22	The Angora Ox (1904)	7.42
-----------	-----------------------------	------

VOLUME II: EARLY WORKS, ROSE+CROIX (ROSICRUCIAN), CAFÉ-CONCERT AND MUSIC HALL*Œuvres de jeunesse, Rose + Croix, Café-concert et Music-hall**Band 2: Jugendwerke, Rose + Croix (Rosenkreuzer Werke),**Unterhaltungsstücke für Cafés und Music Halls***EARLY WORKS**

23	Allegro (1884)	0.18
-----------	-----------------------	------

24	Valse-ballet (1885)	1.42
-----------	----------------------------	------

25	Fantaisie-valse (1885)	2.01
-----------	-------------------------------	------

ROSE+CROIX (ROSICRUCIAN) WORKS

26	Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune damoiselle (XI^e siècle) (?1889)	3.56
-----------	--	------

	Ogives (1889)		
27	Ogive I	2.41	
28	Ogive II	3.01	
29	Ogive III	2.41	
30	Ogive IV	3.21	
31	Première pensée Rose + Croix (1891)	1.09	
32	Leit-motiv du "Panthée" (1891)	0.47	
	Sonneries de la Rose + Croix (1892)		
33	Air de l'Ordre	5.25	
34	Air du Grand Maître	6.42	
35	Air du Grand Prieur	3.54	
	Danses gothiques		
	Cultifiements et Coadunations choristiques, Neuvaine pour le plus grand calme et la fort tranquillité de mon âme (1893)		
36	1. À l'occasion d'une grande peine	4.00	
37	2. Dans laquelle les Pères de la très véritable et très sainte Église sont invoqués	0.59	
38	3. En faveur d'un malheureux	0.22	
39	4. À propos de Saint Bernard et de Sainte Lucie	0.49	
40	5. Pour les pauvres Trépassés	3.18	
41	6. Où il est question du pardon des injures reçues	0.59	
42	7. Par pitié pour les ivrognes, honteux, débauchés, imparfaits, désagréables, et faussaires en tous genres	0.38	
43	8. En le haut honneur du vénéré Saint Michel, le gracieux archange	0.46	
44	9. Après avoir obtenu la remise de ses fautes	0.50	
45	Vexations (1893)	3.38	
46	Modéré (1893)	1.08	
47	Verset laïque et somptueux (1900)	1.11	
	CAFÉ-CONCERT AND MUSIC HALL		
48	Je te veux (1897)	5.11	
49	Tendrement (1902)	3.43	
50	Poudre d'or (1902)	4.27	
51	Stand-Walk (La Diva de "L'Empire") (1904, arr. Hans Ourdine)	2.14	
52	Le "Piccadilly" (1904)	1.32	
53	Légende californienne (1905, arr. Andrew Cornall)	1.34	
	La Belle Excentrique (1920, arr. Erik Satie)		
54	1. Marche franco-lunaire	2.28	
55	2. Valse du "Mystérieux baiser dans l'œil"	2.35	

**VOLUME III: EXERCISES FOR THE SCHOLA CANTORUM, PIECES FOR CHILDREN,
LATE WORKS, FILM MUSIC**

*Devoirs pour la Schola Cantorum, Enfantines, Dernières œuvres, Musique de film
Band 3: Aufgaben für die Schola Cantorum, Kinderstücke, Letzte Werke,
Filmische Musik*

EXERCISES FOR THE SCHOLA CANTORUM

56	Passacaille (1906)	2.45	67	Songe-creux (1909)	1.25
57	Prélude en tapisserie (1906)	3.41	68	Le Prisonnier maussade (1909)	0.34
58	Fugue-valse (1906)	1.43	69	“Le grand Singe” (1909)	0.28
	Nouvelles pièces froides (1907)			Douze petits chorals (1906–1909)	
59	1. Sur un mur	2.06	70	Choral n° 1	0.51
60	2. Sur un arbre	1.53	71	Choral n° 2	0.45
61	3. Sur un pont	2.40	72	Choral n° 3	0.44
			73	Choral n° 4	0.47
62	Fâcheux exemple (1908)	0.48	74	Choral n° 5	0.35
63	Désespoir agréable (1908)	0.35	75	Choral n° 6	1.03
64	Effronterie (1909)	1.47	76	Choral n° 7	0.20
65	Poésie (1909)	0.42	77	Choral n° 8	0.31
66	Profondeur (1909)	1.17	78	Choral n° 9	0.30
			79	Choral n° 10	0.53
			80	Choral n° 11	0.52
			81	Choral n° 12 (Petite sonate [1908])	0.52
			82	Prélude canin (1912)	0.46
			83	Arrière-propos (1912)	0.36

PIECES FOR CHILDREN**L'Enfance de Ko-quo (Recommandations maternelles) (1913)**

84	1. Ne bois pas ton chocolat avec tes doigts	1.06
85	2. Ne souffle pas dans tes oreilles	0.35
86	3. Ne mets pas ta tête sous ton bras	0.39

(Trois Nouvelles Infantines) (1913)

87	1. Le vilain petit Vaurien	0.35
88	2. (Berceuse)	0.51
89	3. La gentille toute petite Fille	0.49

Menus propos enfantins (1913)

90	1. Le Chant guerrier du Roi des Haricots	1.07
91	2. Ce que dit la petite Princesse des Tulipes	0.43
92	3. Valse du Chocolat aux Amandes	1.01

Enfantillages pittoresques (1913)

93	1. Petit prélude à la journée	0.54
94	2. Berceuse	1.26
95	3. Marche du grand Escalier	1.13

Peccadilles importunes (1913)

96	1. Être jaloux de son camarade qui a une grosse tête	0.55
97	2. Lui manger sa tartine	1.15
98	3. Profiter de ce qu'il a des cors aux pieds pour lui prendre son cerceau	0.34

LATE WORKS**Nocturnes (1919)**

99	1 ^{er} Nocturne	2.36
100	2 ^{ème} Nocturne	1.57
101	3 ^{ème} Nocturne	2.50
102	4 ^{ème} Nocturne	2.42
103	5 ^{ème} Nocturne	1.58
104	6 ^{ème} Nocturne	1.24

105	Premier Menuet (1920)	1.57
-----	------------------------------	------

106	Rêverie de l'Enfance de Pantagruel (1920)	1.48
-----	--	------

FILM MUSIC

107	Cinéma (1924, adapted from arrangement by Darius Milhaud)	9.51
	Cheminés, ballons qui explosent; Gants de boxe et allumettes; Prises d'air, jeux d'échecs et bateaux sur les toits; La Danseuse et figures dans l'eau; Chasseur et début de l'enterrement; Marche funèbre; Cortège au ralenti; La Poursuite; Chute du cercueil; Finale	

VOLUME IV: FANCIFUL WORKS*Œuvres fantaisistes · Band 4: Phantastische Werke***Préludes flasques pour un chien (1912)**

108	1. Voix d'intérieur	0.41
109	2. Idylle cynique	1.12
110	3. Chanson canine	1.42
111	4. Avec camaraderie	1.35

Véritables préludes flasques pour un chien (1912)

112	1. Sévère réprimande	0.52
113	2. Seul à la maison	1.08
114	3. On joue	0.48

Descriptions automatiques (1913)

115	1. Sur un Vaisseau	2.05
116	2. Sur une Lanterne	2.04
117	3. Sur un Casque	1.03

Embryons desséchés (1913)

118	1. D'Holothurie	2.33
119	2. D'Edriophthalma	2.23
120	3. De Podophthalma	1.46

Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois (1913)

121	1. Tyrolienne turque	1.45
122	2. Danse maigre à la manière de ces Messieurs	1.46
123	3. EspaZaZa	1.34

Chapitres tournés en tous sens (1913)

124	1. Celle qui parle trop	1.02
125	2. Le Porteur de grosses pierres	2.48
126	3. Regret des Enfermés	2.06

Vieux sequins et vieilles cuirasses (1913)

127	1. Chez le Marchand d'or (Venise XIII ^e siècle)	1.48
128	2. Danse cuirassée (période grecque)	1.03
129	3. La défaite des Cimbres (Cauchemar)	2.01

Sports et divertissements (1914)

130	Choral inappétissant. La Balançoire. La Chasse. La Comédie italienne. Le Réveil de la Mariée. Colin maillard. La Pêche. Le Yachting. Le Bain de Mer. Le Carnaval. Le Golf. La Pieuvre. Les Courses. Les Quatre Coins. Le Pique-Nique. Le Water-Chute. Le Tango perpétuel. Le Traîneau. Le Flirt. Le Feu d'artifice. Le Tennis	15.23
-----	---	-------

Heures séculaires et instantanées (1914)

131	1. Obstacles vénimeux	1.56
132	2. Crépuscule matinal (de midi)	1.05
133	3. Affolements granitiques	0.53

Les trois valse distinguées du précieux dégoûté (1914)			
134	1. Sa taille	1.00	
135	2. Son binocle	0.56	
136	3. Ses jambes	0.42	
Avant-dernières pensées (1915)			
137	1. Idylle	1.12	
138	2. Aubade	1.40	
139	3. Méditation	0.55	
Sonatine bureaucratique (1917)			
140	1. Allegro	0.56	
141	2. Andante	1.00	
142	3. Vivache	1.20	
VOLUME V: INCIDENTAL MUSIC			
<i>Musiques de scène · Band 5: Musik für die Bühne</i>			
Préludes du "Fils des Étoiles" (1892)			
143	Acte I Prélude: La Vocation	4.09	
144	Acte II Prélude: L'Initiation	3.24	
145	Acte III Prélude: L'Incantation	4.20	
Préludes du "Nazaréen" (1892)			
146	1 ^{er} Prélude	7.54	
147	2 ^{ème} Prélude	4.37	
148	Prélude d'Eginhard (1892)	2.54	
Uspud (Ballet Chrétien en 3 Actes) (1892)			
149	Premier Acte	11.01	
150	Deuxième Acte	7.08	
151	Troisième Acte	9.27	
152	Prélude de la porte héroïque du ciel (1894)	10.46	
Jack in the Box (1899, arr. Darius Milhaud)			
153	Prélude	1.53	
154	Entr'acte	1.56	
155	Finale	1.54	
156	Prélude de "La Mort de Monsieur Mouche" (1900)	1.14	
157	Chanson andalouse (pour "Pousse l'Amour") (1906)	1.35	

Sept toutes petites danses pour "Le Piège de Méduse" (1913)		
158	1. Quadrille	0.33
159	2. Valse	0.36
160	3. Gigue	0.37
161	4. Mazurka	0.23
162	5. Polka	0.13
163	6. Polka	0.25
164	7. Quadrille	0.21

165	Les Pantins dansent (1913)	1.33
-----	-----------------------------------	------

Cinq Grimaces (pour "Le Songe d'une Nuit d'Été") (1929) arr. Darius Milhaud		
166	1. Prélude	0.54
167	2. Coquecigrue	0.41
168	3. Chasse	0.35
169	4. Fanfaronnade	0.25
170	5. Retraite (pour sortir)	1.04

171	Rag-Time Parade (1917) arr. Hans Ourdine [Stéphane Chapelier]	2.06
-----	---	------

JEAN-YVES THIBAUDET piano

FOUR-HANDED PIANO MUSIC AND OTHER WORKS
Musique pour piano à quatre mains et autres œuvres
Vierhändige Klavierwerke und andere Stücke

Trois Morceaux en forme de poire (1903)*		
172	Manière de commencement	3.23
173	Prolongation du même	0.56
174	I Lentement	1.19
175	II Enlevé	2.44
176	III Brutal	2.33
177	En plus	2.05
178	Redite	1.22

Parade (1917)*		
179	Prélude du rideau rouge	1.37
180	Prestidigitateur chinois	2.33
181	Petite fille américaine	1.22
182	Rag-time du paquebot	2.21
183	Acrobates	2.42
184	Suprême effort et chute des managers	0.20
185	Suite au Prélude du rideau rouge	0.30

186	Troisième Sarabande (1887)	5.36
-----	-----------------------------------	------

La Belle Excentrique (1922)*		
187	I Marche franco-lunaire	1.36
188	Grande Ritournelle	1.57
189	II Valse du "mystérieux baiser dans l'œil"	2.03
190	Grande ritournelle	1.55
191	III Cancan grand-mondain	1.45
Aperçus désagréables (1908, 1912)*		
192	Pastorale	1.18
193	Choral	1.01
194	Fugue	2.41
195	Désespoir agréable (1908)	1.00
	No.1 from Six Pièces de la période 1906–1913	
196	Songe-Creux (c.1909)	1.54
	No.6 from Six Pièces de la période 1906–1913	
En habit de cheval (1911)*		
197	Choral	0.31
198	Fugue litannique	2.05
199	Autre choral	0.31
200	Fugue de papier	2.23
Trois Petites Pièces montées (1919)*		
201	I De l'enfance de Pantagruel (Rêverie)	1.21
202	II Marche de Cognac (Démarche)	0.59
203	III Jeux de Gargantua (Coin de Polka)	1.36

Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes) (1914)+		
204	Choral hypocrite	1.01
205	Fugue à tâtons	1.56
206	Fantaisie musculaire	1.40

PASCAL ROGÉ piano

with

JEAN-PHILIPPE COLLARD piano*

Chantal Juillet violon+

DDD

ERIK SATIE: THE COMPLETE (?) SOLO PIANO MUSIC

Ornella Volta

The task of recording Erik Satie's "complete" piano works is one which a number of pianists have set themselves in the past, but also one which poses some genuine problems, given that several works in the current catalogue were only published after his death and are of disputed or at least questionable authenticity. The care he took over any piece of writing destined to be seen by anyone else (even the shortest of letters) was always meticulous, bordering on the obsessive; during his lifetime, he only ever gave his publishers signed and dated manuscripts displaying the most elegant calligraphy throughout, his signature acting as his official authorisation for publication.

After his death however, a considerable number of works were found in the stark surroundings of his dingy apartment in Arcueil, most of them written out in the manuscript books he had always carried with him. Some, although signed and dated, and with the same beautiful penmanship, had never been shown to his publishers as Satie had written them for his teachers at the Schola Cantorum, having returned to student life at the age of thirty-nine. All these manuscripts were then entrusted by Satie's family to Darius Milhaud, and he divided those which

appeared to be complete (including various pieces of incidental music for stage works never performed due to unfavourable circumstances) between the publishers Rouart & Lerolle (Paris) and Universal (Vienna). He perhaps only took one liberty, in trying to reconstruct the *Messe des pauvres* for organ and chorus even though only fragments of the work were found (the Mass was composed for the church that Satie founded himself and at which he was the only worshipper: the Église métropolitaine d'Art).

The outbreak of World War Two and Milhaud's subsequent departure for the USA led to the current division of the main corpus of Satie's works between Harvard and the Bibliothèque Nationale de France.

Following the first exhibition dedicated to Satie organised by the Bibliothèque Nationale in 1966 to mark the centenary of his birth, one of the composer's greatest admirers, a good and loyal friend during his final months, revealed the existence of a large number of unpublished works and, with the best of intentions (as we know, the road to hell is paved with good intentions...) managed to publish several of them, without taking too much care to separate the wheat from the chaff. So, alongside some happy discoveries — such

as the *Fourth*, *Fifth* and *Sixth Gnossiennes* — two other works, with the totally arbitrary titles of *Petite musique de clown triste* and *Rêverie du Pauvre*, were added to Satie's catalogue when in fact they had been composed by Louis Varney and Jules Massenet respectively. Satie had simply transcribed them into one of his notebooks during his time as a cabaret/café piano-player as piano accompaniments for cabaret artist Vincent Hyspa's parodies of the originals.¹

In the same way that the discovery of a minor sketch by a great painter often excites immense attention, the tiniest of fragments and exercises by Satie have been published over the years. However, taken out of context and even in some cases rearranged, these are of no use even to a specialist researcher.

The works recorded here by Jean-Yves Thibaudet are unaffected by any of the above-mentioned difficulties, since they are all guaranteed "original" works and bear the necessary *imprimatur*. Works in a particular style or from a particular period are grouped together in the first five volumes of this set.

Volume I introduces us to his early works, still the most widely performed, as well as being those which most impressed his contemporaries, including Claude Debussy

and Maurice Ravel.

The *Gymnopédies*, whose title refers to Spartan dances performed by "naked children" and the first of which was dedicated to a little girl, are the result of Satie's desire to evoke the music of ancient times — a pared-down "childhood of music" — as a late-nineteenth-century composer might have imagined it at a time when Wagner's so-called "music of the future" prevailed.

With the *Gnossiennes* — one of the earliest examples of repetitive music — he was attempting to break through the restrictive boundaries of Western music and open up a labyrinth of oriental melismas.

There is one rarity here worthy of particular mention: the *Septième Gnossienne*. This was never published separately by Satie, but he did recognise it as another *Gnossienne* (without allocating it a number), and included it as part of two other works: his incidental music for Sâr Péladan's "Chaldean pastoral" *Le Fils des Étoiles* (1892), and the "Manière de commencement" from *Trois Morceaux en forme de poire* (1903).

The works on Volume II demonstrate the young Satie's great interest in the two fundamental forms of popular music: firstly the Rose+Croix (Rosicrucian) "genuflectory" music, which was

sufficiently hieratic and contemplative to separate the individual from the crowd and touch on esotericism; and secondly music composed for cabaret and music-hall entertainment, with its immediate contact between performer and audience. He explored the latter form during the Belle Époque, for the “queen of the slow waltz”, Paulette Darty, and made a brief return to it — with *La Belle Excentrique*, for the dancer Caryathis — at the beginning of the Roaring Twenties, when, under Cocteau’s influence, the “music-hall aesthetic” was beginning to win over Les Six and inspire a new departure for French music.

It is worth remembering that, when composing his Rosicrucian music, Satie was inspired by Pierre Puvis de Chavannes’ murals evoking the static serenity of primitive art. It should also be pointed out that, in order to rediscover the religious feeling of the Middle Ages while remaining fully aware that as a nineteenth-century man his approach would inevitably be different, he composed *Ogives* while observing the restoration work being carried out by architect Viollet-le-Duc on the Gothic ogives, or ribs, of the vaults of Notre-Dame de Paris.

There is also one curiosity in this volume: a short quotation from *Vexations* — its “motif”, made up of a theme and two variations — which Satie requires to be played 840 times in a row; depending on

the tempo chosen, this would take between twelve and twenty-four hours. Without entirely playing the composer’s game, for obvious reasons, Jean-Yves Thibaudet here simply reveals the different elements of the task, by playing the theme alternately with the two variations, as requested by the composer, then the theme again, this time followed by the two variations, one after the other.

In Volume III are the pieces composed by Satie while studying at the Schola Cantorum. He was keen to go back to the very beginning, as Albert Roussel, one of his teachers, later explained:

When he told me one day of his intention to study at the Schola, I attempted to dissuade him. Satie already knew his trade. His published works were all the proof I needed that he had nothing to learn. I could not see what he hoped to gain from theoretical and scholastic study. Nevertheless, he persisted. He was a very obedient and hard-working student. His work was always handed in on time, with meticulous calligraphy, and enlivened with notes in red ink. He was a wonderful musician.²

Then we hear the pieces for children, written with their smaller hands in mind

and also with a view to educating their ear by making them aware of, for example, the return of a motif by repeating a silly adjective or a funny situation in the texts he wrote between the staves (which were never designed to be read aloud during the performance, their only aim being to guide and amuse the young performers).

Towards the end of his life, Satie composed little for the piano, even though it had always been his preferred means of expression. He published five of his *Nocturnes* at around the same time, Nos.1–3 with one publisher and Nos.4 and 5 with another (Robert Orledge’s edition of No.6 was published after Satie’s death), and said that they were “another expression” of himself: “I have reached a turning-point in my state of mind, and I am not enjoying myself.”³

As for the *Premier Menuet*, “written”, he said, “when I was very young (at the age of 54)”, there would never be a second.

Cinéma was Satie’s last work, composed for René Clair’s cinematic interlude in the ballet *Relâche*. The original version was for orchestra — Darius Milhaud arranged it for piano (four hands) and Rouart & Lerolle revised it for solo piano.

Rather than concerning himself with the psychological or narrative content of the film — which in any case was essentially characterised by its shocking images and rhythmic variations — Satie concentrated

on the specific nature of film as a medium: this was still the time of silent movies and live accompaniment rather than soundtracks, of course. In the same way that each shot of the film breaks down into several images that at first appear identical but are in fact minutely different from one another, the musical sequences provided by Satie contain motifs to be repeated several times but always with tiny variations.

Volume IV contains the works described by Satie himself as *fantaisistes* (fanciful, playful). In around 1910 Satie, who never allowed himself to be confined to a single style, however profitable it might be, would change course completely and give free rein to his imagination and sense of humour. He had left the restrictive discipline of the Schola Cantorum behind him, and Paris’s musical circles, alerted by Ravel, were fettering the rigour and sparseness of his early works. In the few years before the First World War put an end to this happy period, he composed around fifty tiny and often delightfully parodic works, beginning with the *Préludes flasques*, dedicated to a dog.

This dedication, which may at first seem surprising, was in fact a polite warning aimed at precisely those listeners who would have been shocked by it. Satie was setting up the dog as an example for them,

just as Rabelais had done earlier for his superficial or distracted readers, telling them that the dog is “according to Plato, the most philosophical of beasts” who, instead of being put off by the unattractive look of a bone, sniffs it, gnaws it, sucks it, and doesn’t stop until it reaches the “very marrow”.

Volume V brings together the incidental music composed by Satie throughout his life, and as such, acts as a kind of tracking shot of his many and various works.

Travelling from the so-called *wagneries* of his Rosicrucian period to the Montmartre giges of *Jack in the Box*, from the *Chanson andalouse* for the comedy *Pousse*

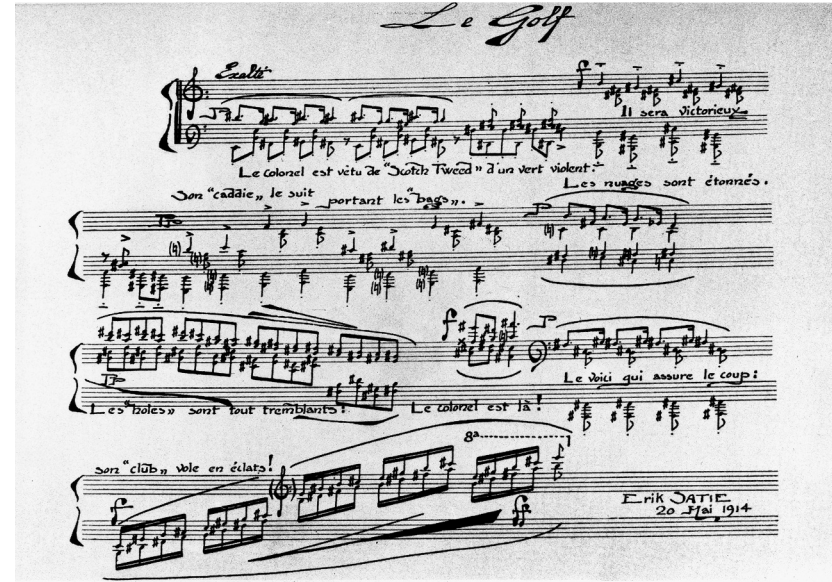
l'Amour to the seven “tiny little dances” of a stuffed monkey in *Le Piège de Méduse*, and from the “poème dansé” *Les Pantins dansent* written for Valentine de Saint-Point (the dancer famed for her *Métachorie* — Metadance) to the *Cinq Grimaces* for *A Midsummer Night’s Dream* (which was to be performed in a circus by real clowns), we eventually reach the final bouquet of “Rag-Time” from *Parade*¹ (his first full-scale ballet which, despite the scandal and legal proceedings it provoked, would finally bring Satie instant celebrity) — this is a fast and furious rag, but one which must be played “sadly” as it is actually supposed to evoke a less than happy event: the sinking of the Titanic.

¹ Steven Moore Whiting, “Musical Parody and two ‘Œuvres posthumes’ of Erik Satie,” *Revue de Musicologie*, 81 (1995), pp.214–234.

² Erik Satie, *Correspondance presque complète*, O. Volta, Paris, Fayard/Imec 2000, p.1097.

³ *Ibidem*, pp.376, 377.

⁴ Satie based this rag on the rhythms of Irving Berlin’s *Mysterious Rag*, for orchestra or piano duet. The arrangement for solo piano was created by the publisher Stéphane Chapelier, who signed it with the witty pseudonym of Hans Ourdine (“en sourdine” [muted]).



Satie's *Le Golf*, 1914 autograph manuscript
 Photo: Archives de la Fondation Erik Satie, Paris

Among the challenges facing anyone playing Erik Satie's music is that of the performance indications inscribed between the staves — a challenge peculiar to Satie's work. Rather than providing guidance as regards technique, these notes request a specific emotional state ("without pride," "with astonishment," "with great kindness," and so on), or a descent into the irrational, inviting the performer to play "on yellowed velvet," or "like a nightingale with toothache." From 1910 Satie even started presenting them in the form of short stories with no apparent link to the music, although once deciphered they do in fact reveal something about the work concerned. In *Embryons desséchés*, for

example, the holothuria (sea cucumber) is portrayed near a "very slimy rock" in the bay of Saint-Malo while the music quotes the popular song "Mon rocher de Saint-Malo"; and in the text accompanying "Le Chant guerrier du Roi des Haricots" from *Menus propos enfantins*, both the colour red (to describe first the king's face then his hat) and the "frolics" of a "fine horse" are repeated to draw attention to the reappearance of a musical motif.

Satie forbade any of these indications to be read aloud in public during the performance, however tempting this might be, given their originality: "It's a secret," he explained, "between the performer and me".

Translation Susannah Howe

FOUR-HANDED PIANO AND OTHER WORKS

James Harding

At the height of the bitterest battles of the Great War in 1917 there occurred, on 18 May, one of those "scandals" which made Parisian artistic life so enjoyable. "If I'd known it was so silly I'd have brought the children with me!" hissed an indignant matron. She was referring to the first night at the Théâtre du Châtelet that launched *Parade*, a ballet with a scenario by Jean Cocteau, settings and costumes by Picasso, and music by an obscure alcoholic called Erik Satie.

The poet Guillaume Apollinaire remarked that *Parade* hid "poetry beneath its crude Punch and Judy wrapping", and he used the newly coined term *surréalisme* to describe what it was all about. The score, which featured a "bouteillophone", lottery wheel, ship's siren, pistol and typewriter, accompanied a *parade*, the term traditionally used for a display of knockabout turns outside a fairground booth intended to attract an audience for the next show. The four-handed piano arrangement includes the sombre fugal prelude and the Chinese conjurer's manic number culminating in a pounding three-note phrase. A whirling cascade introduces the "little American girl" who rides a bicycle, boxes, fires a pistol and dances a lugubrious ragtime. The acrobats perform to

a lurching waltz tune, alternately heavy and graceful. Finally, the "managers" who run the show collapse from exhaustion and the opening prelude returns in chastened mood. Satie claimed to Poulenc that *Parade* showed he could "orchestrate no worse than the next man. For many people the work only sounded well on the piano. Pure legend!!!"

Even so, most of Satie's music was written for the piano, despite his being an even worse pianist than Ravel. The *Trois Morceaux en forme de poire* (1890–1903) consist, in a typical Satie joke, of seven pieces. Much of the set is based on earlier or unfinished items and has a distinct flavour of the café-concert tunes he composed while thumping the piano in smoke-filled Montmartre taverns. The title, Satie observed, was his answer to a friend who remarked that his music lacked form. As he later explained to Debussy, if his suite was in the form of a pear it could not be criticised as formless. Well-formed or otherwise, it stands as one of his most agreeable and attractive works.

Still indulging Satie's liking for trinities, the *Trois Petites Pièces montées* (1919) are inspired by Rabelais, an author whose scatological humour appealed to the outwardly prim composer. The first item

meditates the childhood of Pantagruel, a monstrous baby as gigantic as his huge father Gargantua and devourer at each meal of the milk produced by thousands of cows. The strutting “march of Cockaigne” (compare this with Elgar’s more staid overture) hymns the fabled land flowing with milk and honey. A concluding polka, crisp and sharp, evokes the games played by Gargantua.

The eccentric belle who devised and performed the grotesque choreography of *La Belle Excentrique* (1920) was the exotic dancer Caryathis whom Bakst immortalised in a famous poster. When I knew her in her old age, she remained, despite her granny’s shawl, heavy horn-rimmed glasses, thick dressing gown and massive wellington boots, an awesome personality. Satie’s affectionate guying of the music-hall found in her a flamboyant interpreter of the “Franco-lunar” march and its badinage, the swooping “kiss in the eye” waltz, and the hilarious “high society” can-can. The whole, interspersed with a vamp-till-ready ritornello, was, affirmed Satie, tongue in cheek, a “serious fantasy”

En habit de cheval (1911) and *Aperçus désagréables* (1908–12) bear obvious traces of the period when, already in his forties, Satie humbly submitted himself to a course of musical training at the Schola Cantorum and emerged with a Diploma in counterpoint. Both these works are at pains

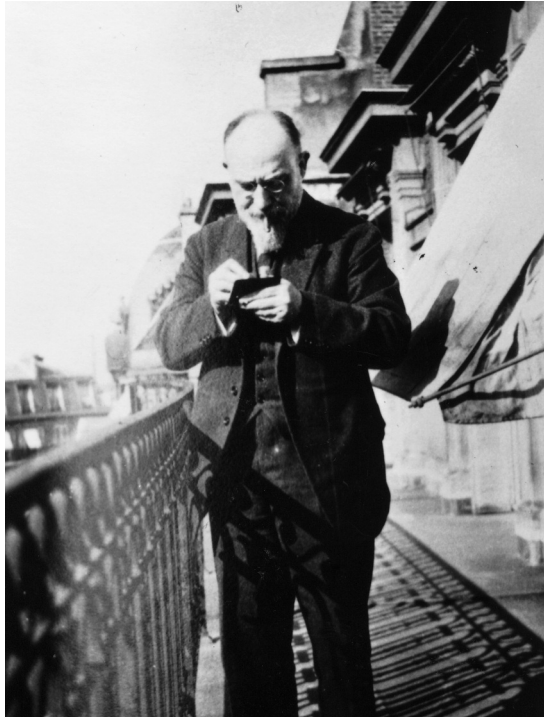
to display his newly acquired contrapuntal techniques. The first hints that, far from picturing Satie in riding clothes, he is here unwillingly harnessed to the rules and kicking against them. The second set of items, “unpleasant glimpses”, defiantly rated by the composer as “beautiful and limpid”, adds a melancholy pastorale to a chorale and fugue written under the influence of the Schola Cantorum. One recalls the fear expressed by Satie’s sympathetic tutor, the distinguished composer Albert Roussel, that submission to academic disciplines might hamper his originality.

The “things seen to right and left (without glasses)” in the *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* (1914) show, however, that Satie had by now absorbed the lessons of the Schola Cantorum and at the same time rediscovered his own pungent individuality. They comprise his only work for violin and piano. The “hypocritical chorale”, subdued but mischievous, laughs gently at the textbook principles inculcated by the Schola Cantorum. His chorales, Satie noted modestly, were “less pretentious than Bach’s”. The “fumbling fugue”, based on the simplest of tunes which is nonetheless charming and attractive in its *naïveté*, reaches a climactic and wholly conventional chord of C major. The “muscular fantasy” is a satire on the airs and graces of the violin

virtuoso with his showy cadenzas and swashbuckling technical feats. At the first performance there were derisive whistles, but applause from sympathisers in the audience encouraged the players to encore the cadenzas, so that in the end the mockery of complaisant virtuosi was emphasised even more neatly. It was an *Alice-through-the-looking-glass* situation that Satie must have relished.

A few additional *bonnes bouches* written for solo piano round off this programme.

The most significant is the third *Sarabande* (1887), which, despite its early date, marks a historic development in French music with its forward-looking harmonies and its novel dissonances. In 1968 the posthumous publication of *Six Pièces de la période 1906–1913*, two of which are included here, and of *Musiques intimes et secrètes* dating from the same period, rescued the voice of Satie from the grave — ironic, not without charm, and, as ever, whimsical.



Eric Satie in 1923

Photo: Archives de la Fondation Erik Satie, Paris

L'INTÉGRALE (?) POUR PIANO D'ERIK SATIE

Ornella Volta

L'enregistrement "intégral" des œuvres pour le piano d'Erik Satie — une tâche à laquelle déjà plusieurs pianistes se sont attelés — pose de réels problèmes à cause de la présence dans l'édition courante de nombreuses œuvres posthumes, contestables et contestées.

Ainsi que le prouve le soin minutieux, presque maniacal, que le compositeur prêtait à tout ce qu'il offrait au regard d'autrui (fût-il une simple petite lettre), il n'a livré, sa vie durant, à ses éditeurs, que des manuscrits parfaitement calligraphiés, datés et signés, sa signature ayant clairement la valeur d'un permis de circuler.

Après sa mort, toutefois, on a retrouvé, dans le légendaire capharnaüm de sa misérable chambre d'Arcueil, un nombre considérable de manuscrits — le plus souvent consignés dans les carnets de brouillons qu'il promenait en permanence dans ses poches — dont certains, calligraphiés, datés et signés, n'avaient pas été proposés à des éditeurs puisque destinés aux professeurs de la Schola Cantorum qu'au bord de la quarantaine, Satie avait voulu fréquenter, en humble élève. Darius Milhaud, à qui la totalité de ces manuscrits avait été confiée par la famille du compositeur, partagea ceux qui se présentaient comme achevés (y compris

quelques musiques de scène pour des pièces qui n'avaient pas pu être montées, à cause de circonstances défavorables), entre les éditions parisiennes Rouart & Lerolle, et l'Universal de Vienne. Il prit une seule liberté, qui en effet reste sujette à caution, en essayant de reconstituer la *Messe des Pauvres* pour orgues et chœurs que Satie avait conçue pour cette fantomatique Église métropolitaine d'Art dont il était le chef et le seul adepte — messe dont cependant on n'avait retrouvé que des fragments épars.

La Seconde Guerre mondiale et le départ conséquent de Milhaud aux États-Unis ont provoqué l'actuel partage du principal corpus des manuscrits de Satie entre l'Université de Harvard et la Bibliothèque Nationale de France.

Lors de la première exposition monographique sur le compositeur, organisée par cette dernière en 1966, à l'occasion du centenaire de sa naissance, un de ses admirateurs les plus inconditionnels, qui l'avait connu et fidèlement assisté à la fin de sa vie, découvrit l'existence d'un grand nombre de pages inédites et, avec les meilleures intentions (mais, comme on sait, l'enfer est pavé de bonnes intentions...), parvint à en publier plusieurs, sans trop veiller à séparer

le bon grain de l'ivraie. Aussi, à côté d'heureuses découvertes — telles la *Quatrième*, la *Cinquième* et la *Sixième Gnossiennes* —, on a pu trouver, depuis, dans le catalogue d'Erik Satie, sous les titres totalement arbitraires de *Petite musique de clown triste* et *Rêverie du Pauvre*, des mélodies composées respectivement par Louis Varney et Jules Massenet et que Satie n'avait transcrites dans son carnet que pour accompagner — du temps où il était *tapeur à gages* — les parodies de ces mélodies, concoctées par le chansonnier Vincent Hyspa.¹

Sous prétexte de l'intérêt que l'on prête généralement au moindre croquis d'un grand peintre, on a encore édité des esquisses, bribes, fragments et exercices divers, qui, sortis de leur contexte et parfois réaménagés, ne sont même pas utiles pour le chercheur spécialisé.

Les morceaux enregistrés par Jean-Yves Thibaudet ne souffrent d'aucun des inconvénients décrits ci-dessus car ils sont tous garantis "d'origine" et munis de l'indispensable *imprimeur*. Ils ont été distribués en cinq volumes, de façon à souligner les particularités de chacun des cinq assemblages.

Le premier volume présente les œuvres de jeunesse, qui sont aussi les plus diffusées. encore aujourd'hui. Ce sont aussi celles qui

ont le plus impressionné ses contemporains, à commencer par Claude Debussy et Maurice Ravel.

On sait que, par les *Gymnopédies* dont le titre nous parle d'"enfants nus" et dont la première a été significativement dédiée à une petite fille, notre compositeur avait voulu évoquer la musique des origines — le dépouillement de "l'enfance de la musique" — telle qu'on pouvait la rêver à la fin d'un XIX^e siècle, tout empreigné de la soi-disante *musique de l'Avenir* de Wagner.

Par les *Gnossiennes* — un des tout premiers exemples de musique répétitive — il avait cherché à briser les frontières contraignantes de la musique occidentale, s'ouvrant au labyrinthe sonore des mélismes orientaux.

On remarquera tout particulièrement une rareté : la *Septième Gnossienne*, que Satie n'a jamais publiée isolément, mais qu'il a nommément reconnue (le numéro d'ordre en moins), en l'introduisant dans deux autres de ses œuvres, respectivement de 1892 et de 1903 : la musique de scène pour la "wagnérie kaldéenne" du Sâr Péladan, *Le Fils des Étoiles*, et la "Manière de commencement" de *Trois morceaux en forme de poire*.

Le deuxième volume prouve l'intérêt prodigieux par le jeune Satie vis-à-vis des deux formes essentielles de musique populaire : la "musique à genoux", tournée

vers le ciel, et donc suffisamment hiératique et contemplative pour détacher l'individu de la foule et frôler l'ésotérisme, et le divertissement proposé par le café-concert et autres bastringues, qui permet un contact immédiat entre la scène et la salle. Satie a exploré ce dernier à la Belle Époque, pour la "reine de la valse lente", Paulette Darty, et y est brièvement revenu, — avec *La Belle Excentrique*, pour la danseuse de caractère, Caryathis — au début des années folles, alors que, sous l'impulsion de Jean Cocteau, l'"esthétique du music-hall" gagnait le Groupe des Six et inspirait un nouveau départ à la musique française.

Il importe de rappeler que, pour composer sa "musique à genoux", Satie avait pris pour référence les compositions picturales de Puvis de Chavannes évoquant la sérénité immobile des primitifs. À souligner aussi le fait que, pour retrouver la religiosité du Moyen-Âge tout en étant conscient de l'inévitable différence d'approche d'un homme de son époque, il a conçu ses *Ogives* en observant les restaurations, par l'architecte du XIX^e siècle Viollet Le Duc, des voûtes ogivales de la cathédrale gothique de Notre-Dame.

Dans ce volume, on trouvera aussi une curiosité, à savoir une courte citation de *Vexations*, le "motif" — composé d'un thème et de deux variations de ce thème — que Satie demande de jouer huit-cent-

quarante fois de suite, ce qui, selon le tempo choisi, peut prendre de douze à vingt-quatre heures. Sans vraiment rentrer dans le jeu du compositeur (et on peut aisément en comprendre la raison...), Jean-Yves Thibaudet se borne à exposer honnêtement les données du problème, en jouant d'abord le thème en alternance avec les deux variations, comme demandé par le compositeur, puis le même thème, suivi, cette fois, des deux variations, l'une après l'autre.

Le troisième volume présente les devoirs pour la Schola Cantorum de l'élève quadragénaire Erik Satie, désireux de recommencer humblement tout à zéro, et dont son professeur, Albert Roussel, a raconté :

"Quand, un jour, il me fit part de son intention d'entrer à la Schola, j'essayai de l'en dissuader. Satie possédait un métier. Ses œuvres déjà publiées me prouvaient qu'il n'avait rien à apprendre. Je ne voyais pas les avantages qu'il pouvait retirer d'études théoriques et scholastiques. Néanmoins, il s'obstina. Ce fut un élève très docile et très assidu. Il me remettait exactement des devoirs calligraphiés avec soin et agrémentés de notations à l'encre rouge. Il était prodigieusement musicien."²

On écouterait ensuite les pièces "enfantines", consciemment conçues en tenant compte de la petite taille des mains des enfants et cherchant à éduquer l'oreille de ces derniers en leur faisant remarquer, entre autres, le retour d'un motif donné par la répétition d'un adjectif saugrenu, ou d'une situation bouffonne, dans les textes écrits entre les portées (textes qu'il ne faudra jamais lire à haute voix pendant l'exécution musicale, car ils ne visent qu'à éclairer et à amuser les petits interprètes).

Dans la dernière période de sa vie, Satie a peu composé pour le piano, qui avait pourtant toujours été son moyen d'expression privilégié. De ses *Nocturnes*, dont il a publié, presque simultanément, les trois premiers chez un éditeur, et deux autres, le quatrième et le cinquième, chez un autre (le sixième *Nocturne*, posthume, a été restitué par Robert Orledge), il avait dit qu'ils étaient "une autre expression" de lui-même : "Je suis à un tournant de mon état d'âme et je ne m'amuse pas."³

Quant au *Premier Menuet*, "écrit", disait-il, "quand j'étais tout jeune (54 ans)", il n'y en aura jamais de deuxième.

Cinéma est la toute dernière œuvre d'Erik Satie, composée pour l'entr'acte cinématographique du ballet *Relâche*, entr'acte tourné par René Clair. La version originale étant pour orchestre, Darius Milhaud l'a arrangé pour piano à quatre mains, dont l'éditeur Rouart-Lerolle a tiré le

piano seul.

Sans se soucier du contenu psychologique ou narratif du film qu'il avait à illustrer musicalement — film qui, d'autre part, se caractérisait essentiellement par le choc des images et des variations d'ordre rythmique —, Satie a tenu surtout compte de la spécificité du moyen cinématographique, à une époque — il faut le noter — où la bande-son n'existait pas encore, et seul un accompagnement *live* était prévu. De même que chaque plan du film se décompose en plusieurs images apparemment identiques, mais présentant en fait des variantes infinitésimales l'une par rapport à l'autre, de même les séquences musicales qu'il propose, comprennent des motifs répétés plusieurs fois avec d'infimes variantes.

Le quatrième volume comprend les œuvres que Satie lui-même a décrites comme "fantaisistes". C'est au début des années dix qu'à peine sorti de la contraignante discipline de la Schola Cantorum, et au moment même où les milieux musicaux parisiens, alertés par Ravel, célèbrent la rigueur et le dépouillement de ses œuvres de jeunesse, que notre compositeur — qui ne s'est jamais laissé enfermer dans une posture, fût-elle des plus avantageuses — change complètement de cap, donnant libre cours à son humour et à sa fantaisie. Il compose ainsi, en peu de temps, et juste

avant que la Première Guerre mondiale ne vienne porter un coup d'arrêt à cette période heureuse, une cinquantaine de pièces minuscules, délicieusement parodiques, en commençant par des préludes "flasques", dédiés "à un chien".

Cette dédicace, à première vue surprenante, n'était en fait qu'un avertissement poli, destiné précisément à ces auditeurs qui s'en seraient choqués. En effet, ainsi que François Rabelais l'avait fait jadis pour ses lecteurs superficiels ou distraits, Satie leur donnait l'exemple du chien — "selon Platon, la bête plus philosophe" — qui, au lieu de se laisser rebuter par l'aspect peu engageant d'un os, le flaire, le ronge, le suce, et n'a de cesse tant qu'il n'en a pas extrait la "sustantificque mouelle".

Le cinquième volume réunit les musiques de scène composées par Satie tout au long de sa vie et constitue de ce fait une sorte de *travelling* à travers l'ensemble de son œuvre, qui apparaît ainsi en toute sa diversité.

En passant des soi-disantes "wagneries" *Rose + Croix* aux giges montmartroises de *Jack in the Box*, de la *Chanson andalouse* pour la pièce de boulevard *Pousse l'Amour* aux sept "toutes petites

danses" d'un singe empaillé du *Piège de Méduse*, du "poème dansé" *Les Pantins dansent*, pour la métachoreute Valentine de Saint-Point, aux *Cinq Grimaces* pour *Le Songe d'une Nuit d'Été* qui serait représenté dans un cirque par des clowns authentiques, on parvient au bouquet final du *Rag-Time de Parade*⁴ (le premier grand ballet qui, au prix de scandales et même de poursuites judiciaires mènera enfin le vieux Satie sous la lumière des projecteurs) — un rag-time endiablé, mais qu'il faut jouer "triste" puisqu'il est censé évoquer, en effet, un événement qui n'était pas gai : le naufrage du Titanic.

¹ Voir Steven Moore Whiting, "Musical Parody and two 'œuvres posthumes' of Erik Satie" dans *Revue de Musicologie*, 81 (1995), p.214-234

² Voir Erik Satie, *Correspondance presque complète*, présenté par O. Volta, Paris, Fayard/Imec 2000, p.1097.

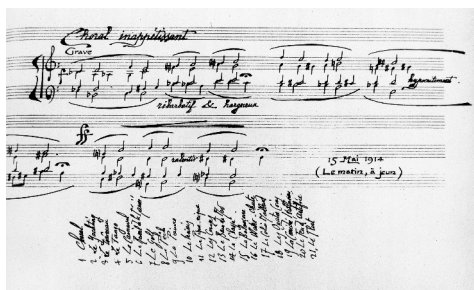
³ Ibidem, p.376, 377

⁴ Satie a écrit ce rag-time sur le canevas rythmique de *The Mysterious Rag* d'Irving Berlin, pour orchestre ou piano à quatre mains. L'arrangement pour piano seul est de l'éditeur Stéphane Chapelier qui l'a signé d'un pseudonyme malicieux : Hans Ourdine ("en sourdine").

L'interprète de la musique d'Erik Satie est confronté, entre autres, au défi très spécial que constituent les indications de jeu qu'il a inscrites entre les portées. Au lieu de l'orienter sur la technique à employer, ces indications lui imposent une posture spirituelle donnée ("sans orgueil ... avec étonnement ... dans une grande bonté ..."), ou bien une plongée dans l'irrationnel, l'invitant à jouer "sur du velours jauni", ou bien "comme un rossignol qui aurait mal aux dents". Au début des années dix, Satie avait même pris l'habitude de présenter ces indications sous la forme de courts récits sans lien apparent avec les morceaux qu'ils accompagnaient, mais qui, une fois décryptés, révélaient en fait les caractéristiques de leur composition. On

aperçoit ainsi l'holothurie des *Embryons desséchés* près d'un "rocher bien gluant" dans la baie de Saint-Malo, lorsque figure dans la partition une citation de la romance populaire, *Mon rocher de Saint-Malo*, tandis que, dans "Le Chant guerrier du Roi des Haricots" des *Menus propos enfantins*, la couleur "rouge" (qu'il s'agisse de la figure ou du chapeau du roi) et les ébats d'un "beau cheval", réapparaissent à plusieurs reprises pour attirer, à chaque fois, l'attention sur le retour d'un même motif.

Satie interdisait que l'on lise à haute voix ses indications en public, pendant l'exécution musicale, ainsi que leur esprit si insolite pouvait tenter de le faire : "C'est un secret", expliquait-il, "entre l'interprète et moi".



Satie's *Choral inappétissant*, 1914 autograph manuscript
Photo: Archives de la Fondation Erik Satie, Paris

PIANO À QUATRE MAINS ET AUTRES ŒUVRES

James Harding

C'est au faite des combats les plus virulents de la Grande Guerre, en 1917, que se produisit, le 18 mai, l'un de ces "scandales" qui faisaient le charme de la vie artistique parisienne. "Si j'avais su que c'était si risible j'aurais amené les enfants avec moi !", s'écria une matrone indignée. Elle parlait de la première représentation, au Théâtre du Châtelet, de *Parade*, un ballet sur un scénario de Jean Cocteau, dans des décors et costumes de Picasso, et avec une musique d'un obscur alcoolique nommé Erik Satie.

Le poète Guillaume Apollinaire avait remarqué que *Parade* cachait de la poésie sous son emballage cru de guignol, et il utilisa le terme nouvellement forgé de surréalisme pour décrire ce dont il s'agissait. La partition, qui faisait appel à un "bouteillophone", une roue de loterie, une sirène de bateau, un revolver et une machine à écrire, accompagnait une parade, terme traditionnellement utilisé pour le numéro comique exécuté devant une baraque de foire et destiné à appâter le public pour le spectacle suivant. L'arrangement pour piano à quatre mains comporte le sombre prélude fugué et le numéro frénétique du prestidigitateur chinois, qui culmine dans une phrase martelée de trois notes. Une cascade

tourbillonnante introduit la "petite fille américaine" qui monte à bicyclette, boxe, tire des coups de revolver et danse un lugubre rag-time. Les acrobates se produisent au son d'un air de valse titubant, alternativement pesant et gracieux. Enfin, les "managers" qui organisent le spectacle s'effondrent d'épuisement et le prélude initial revient dans un climat assagi. Satie affirma à Poulenc que *Parade* montrait qu'il n'orchestrerait "pas plus mal qu'un autre. Pour beaucoup, cet ouvrage n'était bien qu'au piano. Légende !!!"

Malgré tout, l'essentiel de la musique de Satie fut écrit pour le piano, bien qu'il fût encore plus mauvais pianiste que Ravel. Les *Trois Morceaux en forme de poire* (1890–1903) consistent en fait — la plaisanterie est typique de Satie — en sept pièces. Le recueil est fondé en grande partie sur des pièces antérieures ou inachevées, et à la saveur caractéristique des airs de café-concert qu'il composait en pianotant dans les cabarets enfumés de Montmartre. Le titre, selon Satie, était sa réponse à un ami qui reprochait à sa musique de manquer de forme. Ainsi qu'il l'expliqua par la suite à Debussy, si sa suite était en forme de poire, on ne pouvait l'accuser d'être informe. Quelle qu'en soit la forme, c'est l'une de ses œuvres les plus

agréables et les plus séduisantes.

Les *Trois Petites Pièces montées* (1919), qui illustrent encore le goût de Satie pour la trilogie, sont inspirées de Rabelais, dont l'humour scatologique n'était pas pour déplaire à ce compositeur d'apparence pourtant guindée. La première pièce médite sur l'enfance de Pantagruel, monstrueux nourrisson aussi gigantesque que son immense père, Gargantua, et qui dévore à chaque repas le lait de mille vaches. La fière "Marche de Cognac" (à comparer à l'ouverture plus posée d'Elgar) est un hymne au pays mythique où coulent le lait et le miel. Une polka conclusive, sèche et incisive, évoque les jeux de Gargantua.

La *Belle Excentrique* (1920) était la danseuse exotique Caryathis (immortalisée par Bakst dans une célèbre affiche), qui conçut et exécuta la chorégraphie grotesque de cette pièce. Lorsque je l'ai connue dans sa vieillesse, elle était encore une personnalité impressionnante, malgré son châle de grand-mère, ses épaisses lunettes en écaille, sa grosse robe de chambre et ses massives bottes en caoutchouc. L'affectueuse parodie de music-hall de Satie trouve en elle une interprète flamboyante de la "Marche franco-lunaire" et de son badinage, de l'ample "Valse du "mystérieux baiser dans l'œil" et du désopilant "Cancan grandmondain". Le tout, entremêlé d'une

"Grande ritournelle" improvisée, était, selon la définition ironique de Satie, une "fantaisie sérieuse".

En habit de cheval (1911) et *Aperçus désagréables* (1908–1912) comportent d'évidentes traces de la période où Satie, déjà quadragénaire, s'inscrivit humblement à des cours d'écriture à la Schola Cantorum et en ressortit avec un diplôme de contrepoint. Ces deux œuvres s'efforcent de faire montre de ses techniques contrapuntiques nouvellement acquises. La première donne l'impression que Satie, loin d'être "en habit de cheval", est harnaché contre son gré à des règles et qu'il rue pour s'en débarrasser. La seconde série de pièces, que le compositeur a l'audace de qualifier de "beaux et limpides", ajoute une pastorale mélancolique à un choral et fugue écrit sous l'influence de la Schola Cantorum. On se rappelle les craintes exprimées par son professeur compréhensif, l'éminent compositeur Albert Roussel, qui pensait qu'en se soumettant aux disciplines académiques Satie risquait d'entraver son originalité.

Les *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* (1914) montrent toutefois que Satie avait maintenant assimilé les leçons de la Schola Cantorum et retrouvé en même temps sa propre personnalité mordante. Il s'agit de sa seule œuvre pour violon et piano. Le "Choral hypocrite", d'une malice discrète, se rit gentiment des

principes académiques inculqués par la Schola Cantorum. Ses chorals, dit Satie en toute modestie, "égalent ceux de Bach, avec cette différence qu'ils sont plus rares et moins prétentieux." La "Fugue à tâtons", fondée sur la plus simple des mélodies, mais néanmoins pleine de charme et de séduction dans sa naïveté, aboutit à un accord d'*ut* majeur culminant tout à fait conventionnel. La "Fantaisie musculaire" est une satire des airs et manières du violoniste virtuose, avec ses cadences clinquantes et ses rodontades techniques. Lors de la création, l'œuvre fut sifflée, mais les applaudissements de sympathisants dans le public encouragèrent les musiciens à bisser les cadences, soulignant encore plus nettement cette parodie des virtuoses

complaisants. C'est une situation digne d'*Alice à travers le miroir*, qui n'a pas dû déplaire à Satie.

Ce programme est complété par quelques morceaux de choix destinés au piano seul. Le plus significatif est la troisième *Sarabande* (1887), qui, malgré sa date précoce, marque un jalon historique dans l'évolution de la musique française, avec ses harmonies tournées vers l'avenir et ses dissonances nouvelles. En 1968, la publication posthume de *Six Pièces de la période 1906–1913*, dont deux figurent ici, et de *Musiques intimes et secrètes* datant de la même période, sauva la voix de Satie de la tombe — ironique, non sans charme et, comme toujours, fantasque.

Traduction Dennis Collins



Jean-Yves Thibaudet
Photo: Decca/Michael Tamarro

ERIK SATIE: SÄMTLICHE (?) KLAVIERWERKE

Ornella Volta

Die Aufnahme "sämtlicher" Klavierwerke Erik Saties — eine Aufgabe, an die sich schon viele Pianisten herangewagt haben — bietet insofern echte Probleme, als zur Zeit zahlreiche fragwürdige bzw. umstrittene posthume Werke in Edition vorliegen.

Wie es die minutiöse, fast besessene Sorgfalt bezeugt, mit der der Komponist alles behandelte, was er anderen vorlegte (selbst wenn es sich um einen kleinen Brief handelte), lieferte er sein Leben lang seinen Herausgebern nur perfekt schon geschriebene Manuskripte ab, datiert und unterzeichnet, wobei seine Unterschrift einer Erlaubnis zur Veröffentlichung gleichkam.

Nach seinem Tod fand man jedoch in der legendären Rumpelkammer seines Zimmers in Arcueil eine beachtliche Anzahl von Manuskripten — meistens eingetragen in Notizhefte, die er stets bei sich trug —, von denen einige, in Schönschrift, datiert und unterzeichnet, den Herausgebern nicht angeboten worden waren, da er sie den Lehrern der Schola Cantorum gewidmet hatte, die er, mit knapp 40, als einfacher Schüler besuchte. Darius Milhaud, dem die Familie des Komponisten sämtliche Manuskripte übergab, teilte die fertigen Manuskripte (einschließlich einiger Bühnenmusiken für Stücke, die aufgrund

ungünstiger Umstände nicht aufgeführt werden konnten) zwischen den Pariser Herausgebern Rouart & Lerolle und Universal Edition in Wien auf. Nur eine zweifelhafte Freiheit nahm sich Milhaud heraus: Er versuchte, die *Messe des Pauvres* für Orgel und Chor zu rekonstruieren, die Satie für seine fiktive "Église métropolitaine d'Art" geschrieben hatte, deren Leiter und einziges Mitglied er war. Von der Messe selbst waren jedoch nur einige verstreute Reste gefunden worden.

Der Zweite Weltkrieg und die daraus resultierende Emigration Milhauds in die Vereinigten Staaten brachten die aktuelle Teilung von Saties Manuskriptbestandes zwischen der Universität von Harvard und der französischen Nationalbibliothek mit sich.

Bei der ersten, 1966 von der französischen Nationalbibliothek anlässlich seines 100. Geburtstags organisierten Einzelausstellung über den Komponisten enthüllte einer seiner größten Bewunderer, der ihn noch persönlich gekannt hatte und ihm an seinem Lebensende treu zur Seite stand, die Existenz einer großen Anzahl unveröffentlichter Partituren und veröffentlichte sie mit den besten Absichten (aber, wie wir wissen, ist der Weg zur Hölle mit guten Absichten gepflastert...) ohne allzu sehr

darauf zu achten, die Spreu vom Weizen zu trennen. So konnte man auch — neben glücklichen Entdeckungen wie die *Quatrième*, *Cinquième* und *Sixième Gnossiennes* — seither im Werkverzeichnis von Erik Satie unter völlig willkürlich gewählten Titeln wie *Petite musique de clown triste* und *Réverie du Pauvre* von Louis Varney bzw. Jules Massenet komponierte Melodien finden, die Satie nur in sein Heft notiert hatte, um für sie — zu einer Zeit, als er sich als „Lohnklimperer“ durchschlug — eine Begleitung für Parodien aus der Feder des Chansonnier Vincent Hyspa zu schreiben.¹

Unter Vorbehalt des Interesses, das man gemeinhin auch dem kleinsten Entwurf eines großen Malers widmet, wurden auch Skizzen, Reste, Bruchstücke und verschiedene Übungen herausgegeben, die, herausgerissen aus ihrem Kontext und manchmal neu zusammengestellt, nicht einmal für den Spezialisten von Nutzen sind.

Die von Jean-Yves Thibaudet aufgenommenen Stücke weisen keine der oben beschriebenen Kalamitäten auf, denn bei ihnen handelt es sich ganz sicher um Originale und sie sind alle mit dem unterlässlichen *Imprimatur* versehen. Sie wurden auf fünf Bände verteilt, und zwar so, dass sie jeweils die Besonderheiten der fünf Zusammenstellungen hervorheben.

Im Band 1 befinden sich die Jugendwerke, die auch heute noch am häufigsten gespielt werden. Diese Werke haben seine Zeitgenossen, unter ihnen Claude Debussy und Maurice Ravel, am meisten beeindruckt.

Es ist bekannt, dass der Komponist uns mit den *Gymnopédies*, deren Titel uns „nackte Kinder“ suggeriert und deren erster Teil bezeichnenderweise einem kleinen Mädchen gewidmet ist, zu den Ursprüngen der Musik führen wollte — die Schmucklosigkeit der „Kindheit der Musik“ — so wie man sie sich am Ende des 19. Jahrhunderts, das ganz von der so genannten „Zukunftsmusik“ Wagners geprägt war, erträumen konnte.

Mit den *Gnossiennes* — einem der ersten Beispiele für repetitive, auf wiederholten Bausteinen basierende Musik — hatte er versucht, die beengenden Grenzen der westlichen Musik aufzubrechen, indem er sich dem Klang-Labyrinth orientalischer Melismen öffnete.

Noch eine ganz besondere Rarität ist hier zu finden: die *Septième Gnossienne*, die Satie niemals eigenständig herausgegeben, aber als solche anerkannt hat (allerdings ohne entsprechende Nummerierung), indem er sie in zwei andere seiner Werke einfügte, die er 1892 bzw. 1903 schrieb: die Bühnenmusik für die „Wagnerie aus Chaldäa“ des Sâr Péladan, *Le Fils des Étoiles*, und die

„Manière de commencement“ zu Beginn von *Trois Morceaux en forme de poire*.

Band 2 beweist das bemerkenswerte Interesse des jungen Satie an zwei wesentlichen Formen volkstümlicher Musik: die „musique à genoux“ („Musik auf Knien“, eine andächtig-meditative Musik) himmelwärts gerichtet und somit hieratisch und kontemplativ genug, um das Individuum von der Masse zu trennen und die Esoterik zu streifen, sowie Unterhaltungsstücke für Aufführungen in Cafés und anderen Tingeltangel-Orten, die einen unmittelbaren Kontakt zwischen Bühne und Saal ermöglichten. Satie beackerte dieses Feld in der Belle Époque für die „Königin des langsamen Walzers“, Paulette Darty, und kam darauf kurz zurück — mit *La Belle Excentrique* für die Charaktertänzerin Caryathis zu Beginn der so genannten „Années folles“, als die „Ästhetik der Music Hall“ unter der Wirkung Jean Cocteaus die Groupe des Six vereinnahmte und zu einem Neubeginn der französischen Musik wurde.

Saties Bezugspunkt für die Komposition seiner „musique à genoux“ sind Gemälde, sprich: malerische Kompositionen von Puvis de Chavannes, die die unbewegliche Heiterkeit ursprünglicher Figuren beschwören. Er konzipierte seine *Ogives* beim Beobachten der Restaurierungsarbeiten der Spitzbogengewölbe der gotischen Kathedrale von

Notre-Dame durch Viollet-le-Duc, einen Architekten des 19. Jahrhunderts, um sich in die Religiosität des Mittelalters einzufühlen, wobei er sich des unvermeidlichen Unterschieds einer Annäherung als Mensch seiner Epoche durchaus bewusst war.

In diesem Band findet sich auch eine Kuriosität, nämlich ein kurzes Zitat aus *Vexations*, das so genannte „Motiv“ — das aus einem Thema und zwei Variationen darüber besteht —, von dem Satie verlangt, dass es 840 Mal nacheinander gespielt werden soll, was nach dem angegebenen Tempo zwölf bis 24 Stunden dauern würde. Ohne sich ganz auf das Spiel des Komponisten einzulassen (wofür die Gründe leicht einzusehen sind...), beschränkt sich Jean-Yves Thibaudet darauf, die Problematik getreu wiederzugeben, indem er zunächst das Thema im Wechsel mit den beiden Variationen, wie vom Komponisten gefordert, spielt, dann dasselbe Thema, diesmal gefolgt von den beiden Variationen, die nacheinander erklingen.

Band 3 enthält die Aufgaben für die Schola Cantorum des 40-jährigen Schülers Satie, der wieder ganz von vorn, bei Null anzufangen wünschte und dessen Lehrer Albert Roussel darüber berichtet:

Als er eines Tages seine Absicht, in die Schola einzutreten, kundgab, wollte ich

es ihm ausreden. Satie beherrschte sein Handwerk. Seine bereits veröffentlichten Werke bezeugten mir, dass er nichts mehr zu lernen hatte. Und ich konnte keinen Nutzen sehen, den er aus theoretischen und akademischen Übungen hätte ziehen können. Trotzdem beharrte er darauf. Er wurde ein sehr folgsamer und gewissenhafter Schüler. Er gab mir die Aufgaben in Schönschrift sorgfältig ausgeführt und mit Anmerkungen in roter Tinte versehen zurück. Er war Musiker im besten Sinn des Wortes.²

Danach sind die "Kinderstücke" zu hören, die Satie gewissenhaft ausarbeitete, indem er die geringe Spannweite der Kinderhände berücksichtigte und versuchte, deren Ohr zu schulen, unter anderem dadurch, dass er sie die Reprise eines bereits gehörten Themas durch die Wiederholung eines skurrilen Adjektivs oder einer spaßigen Bemerkung durch beigefügte Texte zwischen den Systemen (Texte, die man niemals laut während des Spielens lesen darf, da sie nur dafür gedacht sind, kleine Interpreten aufzuklären und zu amüsieren) merken ließ.

In der letzten Periode seines Lebens komponierte Satie nur noch wenig für das Klavier, das dennoch sein bevorzugtes Ausdrucksmittel blieb. Von seinen *Nocturnes*, von denen er fast gleichzeitig die ersten drei bei einem Verleger, die beiden anderen, die

vierte und die fünfte, bei einem anderen veröffentlichte (die sechste *Nocturne* wurde erst posthum von Robert Orledge wiederhergestellt) hatte er gesagt, sie seien "ein anderer Ausdruck" seiner selbst: "Ich bin an einem Wendepunkt meines Gemütszustandes und finde es gar nicht lustig."³

Was das *Premier Menuet* angeht, nach eigener Aussage "geschrieben, als ich noch ganz jung war (54 Jahre)", sollte es niemals ein zweites geben.

Cinéma ist das allerletzte Werk Erik Saties, komponiert für das filmische, von René Clair konzipierte Zwischenspiel im Ballett *Relâche*. Da die Originalversion für Orchester geschrieben ist, arrangierte sie Darius Milhaud für Klavier vierhändig, eine Version, von der der Verlag Rouart & Lerolle wiederum die Fassung für Klavier zweihändig ausgezogen hat.

Ohne sich um den psychologischen oder handlungsmäßigen Inhalt des Films, den er musikalisch zu illustrieren hatte, zu kümmern — einen Film, dessen Charakter übrigens wesentlich durch die Gewalt der Bilder und Varianten in der rhythmischen Folge bestimmt ist —, berücksichtigte er doch die Eigenart des Mediums zu einer Zeit, als der Tonfilm noch nicht existierte und nur eine Live-Begleitung vorgesehen war. So wie jeder Teil des Films sich in mehrere fast identische Einzelbilder zerlegen lässt, die aber in Wirklichkeit unter sich durch

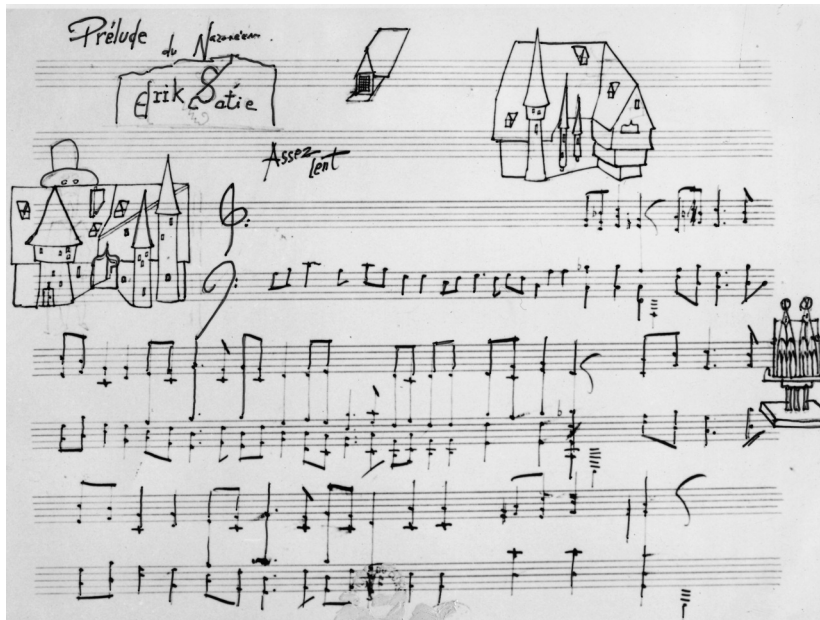
winzig kleine Änderungen unterschieden sind, so enthalten auch Saties musikalische Sequenzen mehrfach wiederholte Motive mit winzig kleinen Veränderungen.

Band 4 enthält die Werke, die Satie selbst als "phantastisch" bezeichnet hat. Zu Beginn der 1910er Jahre, als er gerade die beengende Disziplin der Schola Cantorum hinter sich gelassen hatte und die von Ravel alarmierte Musikwelt von Paris die Strenge und Schmucklosigkeit seiner Jugendwerke feierte, änderte Satie — der sich nie auf eine, und sei es auch eine für ihn günstige, Haltung festlegen ließ — seinen Kurs vollkommen und ließ seinem Humor und seiner Fantasie freien Lauf. So komponierte er in kurzer Zeit und bevor der Erste Weltkrieg dieser fruchtbaren Periode ein Ende setzen sollte, rund 50 kleine, köstlich parodistische Stücke, an denen Beginn die *Préludes flasques* stehen, die "einem Hund" gewidmet sind.

Diese auf den ersten Blick überraschende Widmung hat tatsächlich nur als höflicher Hinweis für die Zuhörer zu gelten, die über die Musik schockiert sein könnten. So wie einst François Rabelais mit seinen oberflächlichen oder zerstreuten Lesern verfuhr, so lieferte auch Satie das Beispiel des Hundes — des nach Platon "philosophischsten Tieres" —, der sich durch das wenig ein-

ladende Aussehen eines Knochens nicht abschrecken lässt und ihn beschnuppert, an ihm nagt und so lange an ihm saugt, bis er das "nährhafte Mark" ausgesogen hat. Band 5 versammelt Musik für die Bühne, die Satie zu allen Zeiten seines Lebens komponierte und die insofern eine Reise quer durch sein Schaffen darstellt, das hier in seiner ganzen Mannigfaltigkeit erscheint.

So gelangen wir von den so genannten "Wagnerien" des Rosenkreuzordens zu den Montmartre-Gigues von *Jack in the Box*, von der *Chanson andalouse* für das Boulevard-Stück *Pousse l'Amour* zu den sieben "ganz kleinen Tänzen" eines ausgestopften Affen in *Le Piège de Méduse*, vom "getanzten Gedicht" *Les Pantins dansent* für die Tänzerin Valentine de Saint-Point zu den *Cinq Grimasses* für einen geplanten *Sommernachtstraum*, der in einem Zirkus von echten Clowns aufgeführt werden sollte, und endlich zum letzten Stück, dem Ragtime in *Parade*⁴ (dem ersten großen Ballett, das um den Preis eines Skandals und juristischer Verfolgung endlich den alten Satie im vollen Rampenlicht zeigte) — einem wilden Ragtime, der aber traurig gespielt werden muss, da er angeblich ein alles andere als frohes Ereignis beschwört: den Untergang der Titanic.



Satie's 1^{er} *Prélude du Nazaréen*, 1892 autograph manuscript. BNF, Paris
 Photo: Archives de la Fondation Erik Satie, Paris

Der Interpret der Musik Erik Saties wird u. a. auch mit der sehr speziellen Herausforderung der Vortragsanweisungen konfrontiert, die Satie zwischen die Systeme eingetragen hat. Anstelle von technischen Hinweisen schreiben ihm diese Anweisungen eine geistige Haltung vor ("ohne Stolz ... mit Erstaunen ... mit großer Gutmütigkeit") oder verweisen ihn ins Irrrationale, indem sie ihn auffordern, "auf gelbem Velours" oder "wie eine Nachtigall mit Zahnschmerzen" zu spielen. Zu Beginn der 1910er Jahre hatte Satie sogar sich angewöhnt, diese Anweisungen ohne jede erkennbare Verbindung zu den Stücken, die er begleitete, in Kurzform vorzutragen; diese Anweisungen erwiesen sich, einmal entschlüsselt, aber als durchaus charakteristisch zu ihrer Komposition.

So kann man tatsächlich eine Seegurke in der Nähe eines "rutschigen Felsens" in der Bucht von St. Malo in den *Embryons desséchés* (Vertrocknete Embryos) bemerken, wenn in der Partitur ein Zitat des Volksliedes "Mon rocher de Saint-Malo" auftaucht. Demgegenüber kehren die Farbe "rot" (gleich, ob es sich um das Gesicht oder den Hut des Königs handelt) und die ausgelassenen Sprünge eines

"edlen Pferdes" mehrfach in "Le Chant guerrier du Roi des Haricots" (Kriegslied des Bohnenkönigs) aus den *Menus propos enfantins* (Kindliches Geplauder) mehrfach wieder, um jedes Mal die Aufmerksamkeit auf dasselbe Motiv zu lenken.

Satie verbot das laute öffentliche Vorlesen seiner Anweisungen während der musikalischen Aufführungen, obwohl ihr ungewöhnlicher Gehalt jemanden dazu verführen könnte: "Dies ist ein Geheimnis zwischen dem Spieler und mir", erklärte er.
Übersetzung Claudia Jost

¹ Vgl. Steven Moore Whiting, "Musical Parody and two 'Œuvres posthumes' of Erik Satie", in: *Revue de Musicologie*, 81 (1995). S. 214–234.

² Vgl. Erik Satie, *Correspondance presque complète*, herausgegeben von O. Volta, Paris, Fayard/Imec, 2000, S. 1097.

³ Ebenda, S. 376, 377.

⁴ Satie schrieb diesen Ragtime nach dem rhythmischen Modell von *The Mysterious Rag* von Irving Berlin für Orchester oder Klavier vierhändig. Die Bearbeitung für Klavier zweihändig stammt vom Verleger Stéphane Chapelier, der sie mit einem schalkhaften Pseudonym unterzeichnete: Hans Ourdine (sprich: "en sourdine" = gedämpft, leise).

VIERHÄNDIGE KLAVIERWERKE UND ANDERE STÜCKE

James Harding

1917, auf dem Höhepunkt der härtesten Schlachten des Ersten Weltkrieges, ereignete sich am 18. Mai einer jener "Skandale", die die Pariser Kunstszene so genussvoll machten. "Wenn ich gewusst hätte, wie albern dies ist, hätte ich meine Kinder mitgenommen!"; zischte eine entrüstete Matrone. Sie bezog sich auf die Uraufführung im Théâtre du Châtelet von *Parade*, einem Ballett mit einem Szenario von Jean Cocteau, Bühnenbild und Kostümen von Picasso und mit der Musik eines obskuren Alkoholikers namens Erik Satie.

Der Dichter Guillaume Apollinaire bemerkte, dass in *Parade* "unter der groben Kasperletheater-Verpackung Dichtung" verborgen sei, und gebrauchte den frischgeprägten Begriff "surréalisme", um das Ganze zu beschreiben. Die Partitur, die ein "bouteillophone" (Flaschenklappern), ein Lotterierad, Schiffs sirenen, Pistole und Schreibmaschine aufwies, begleitete eine Parade (wie gewöhnlich der Aufmarsch von Possenreißern außerhalb einer Jahrmarktbude bezeichnet wurde), mit der das Publikum für die nächste Veranstaltung angelockt werden sollte. Die Bearbeitung für Klavier vierhändig enthält das düstere Fugenvorspiel und die manische Nummer des chinesischen Zauberers, die in einer hammernden Phrase aus drei Tönen

kulminiert.

Eine wirbelnde Kaskade führt das "kleine amerikanische Mädchen" ein, das auf einem Fahrrad fährt, boxt, eine Pistole abfeuert und einen schwermütigen Ragtime tanzt. Die Akrobaten treten zu einer taumelnden, mal schwerfälligen, mal anmutigen Walzermelodie auf. Endlich brechen die Manager der Show erschöpft zusammen, und das Vorspiel vom Anfang kehrt in gedämpfter Stimmung wieder. Satie behauptete Poulenc gegenüber, er könne "so gut wie jeder andere instrumentieren. Für viele klinge das Werk allein auf dem Klavier gut. Eine Legende!!"

Immerhin ist der Großteil von Saties Musik für das Klavier geschrieben, obwohl er ein noch schlechterer Pianist als Ravel war. Die *Trois Morceaux en forme de poire* (1890–1903) bestehen — ein typischer Satie-Witz — aus sieben Stücken. Viele Stücke aus diesem Zyklus beruhen auf früheren oder unvollendeten Werken und klingen deutlich nach den café-concert-Melodien, die er komponierte, während er in rauchgeschwängerten Montmartre-Kneipen auf das Piano einhämmerte. Der Titel war, wie Satie bemerkte, seine Antwort auf die Meinung eines Freundes, es mangle seiner Musik an Form. Wie er später Debussy gegenüber erklärte, könne seine

Suite, wenn sie die Form einer Birne habe, nicht als formlos kritisiert werden. Ob wohlgeformt oder nicht, stellt sie eines seiner gefälligsten und reizvollsten Werke dar.

Auch die *Trois Petites Pièces montées* von 1919 befriedigen Saties Vorliebe für die Dreizahl; sie wurden durch Rabelais ange-regt, einen Schriftsteller, dessen skatologischer Humor den nach außen hin formel-len Komponisten ansprach. Das erste Stück meditiert über die Kindheit von Pantagruel, einem monströsen Kleinkind, das so gigantisch wie sein riesiger Vater Gargantua war und bei jeder Mahlzeit die Milch von tau-send Kühen verschlang. Die prahlerische "Marche de Cognac" ("Marsch der Schlemmerei") — man vergleiche sie mit Elgars gesetzterer Ouvertüre — besingt das Fabelland, in dem Milch und Honig fließen. Eine abschließende frische und scharfe Polka evoziert Gargantuas Spiele.

Die exzentrische Schöne, die die groteske Choreographie von *La Belle Excentrique* (1920) entwarf, war die exotische Tänzerin Caryathis, die Bakst mit einem berühmten Plakat unsterblich gemacht hat. Als ich sie in hohem Alter kennenlernte, blieb sie trotz ihres Großmutter-schals, ihrer schweren, horngefassen Brille, des schweren Morgenrockes und der massiven Gummistiefel eine ehrfurchtgebietende Persönlichkeit. Saties zärtliche Verspottung der Music Hall fand in ihr eine extravagante Interpretin des

"Französischen Mondmarsches" mit seiner Nekkerei, des mitreißenden Walzers "Mysteriöser Kuss ins Auge" und des ausgelassenen "Hochmondänen Cancans". Das ganze, von einem verbindenden Begleit-tornell durchsetzte Stück war, so unterstrich Satie ironisch, eine "fantaisie sérieuse" (seriöse Fantasie).

En habit de cheval ("Im Pferdegeschirr") von 1911 und *Aperçus désagréables* (1908, 1912) weisen deutlich Spuren aus der Zeit auf, als Satie sich als bereits 40-jähriger ergeben einem Musikkurs an der Schola Cantorum unterzog und mit einem Kontrapunkt-Diplom daraus hervorging. Mit diesen beiden Werken bemüht er sich, seine neuerrungene Kontrapunkttechnik vorzuführen. Das erste Stück, weit davon entfernt, Satie in Reitdress darzustellen, deutet an, dass er hier wider Willen in die Regeln eingespannt ist und gegen sie rebellierte. Das zweite Werk, "Unangenehme Betrachtungen", wurde vom Komponisten herausfordernd als "schön und klar" bewertet; es verbindet ein melancholisches Pastorale mit einem Choral und einer unter dem Einfluss der Schola Cantorum geschriebenen Fuge. Man erinnert sich an die von Saties verständnisvollem Lehrer, dem ausgezeichneten Komponisten Albert Roussel, geäußerte Sorge, dass die Unterordnung unter akademische Disziplin seine Originalität hemmen könnte.

Die *Choses vues à droite et à gauche*

(*sans lunettes*) ("Von rechts und links betrachtet — ohne Fernglas") von 1914 zeigen jedoch, dass Satie nun die Lektionen der Schola Cantorum aufgenommen hatte und gleichzeitig seine eigene sarkastische Individualität wiederentdeckt hatte. In diesen Stücken ist sein einziges Werk für Geige und Klavier enthalten. Der "scheinheilige Choral", der gedämpft aber boshaft ist, lacht milde über die Lehrbuch-Prinzipien, die in der Schola Cantorum eingeschärft wurden. Seine Chorale, meinte Satie bescheiden, seien "weniger präventios als die von Bach". Die "im Finstern tappende Fuge" basiert auf der einfachsten aller Melodien, die dennoch charmant und reizend in ihrer Naivität ist, und erreicht einen sich zuspitzenden und gänzlich konventionellen C-Dur-Akkord. Die "muskulöse Fantasie" ist eine Satire auf die Allüren und Manieren des Geigenvirtuosen mit seinen glänzenden Kadenzen und prahlerischen technischen Kunststücken. Bei der ersten Aufführung wurde spöttisch

gepiffen, doch der Applaus der Anhänger im Publikum ermutigte die Solisten, die Kadenzen zu wiederholen, so dass schließlich die Verspottung gefälliger Virtuosen noch treffender betont wurde. Es war eine Situation, wie sie Alice in *Durch den Spiegel* erlebt, und die Satie genossen haben muss.

Ein paar zusätzliche "bonnes bouches" (Leckerbissen) für Klavier allein runden dieses Programm ab. Am bedeutendsten ist die dritte *Sarabande* (1887), die trotz ihrer frühen Entstehung mit ihren vorausweisenden Harmonien und ihren neuartigen Dissonanzen eine historische Entwicklungsstufe der französischen Musik bezeichnet. 1968 erweckte die postume Veröffentlichung von *Six Pièces de la période 1906–1913* (von denen zwei hier enthalten sind) und von *Musiques intimes et secrètes* aus der gleichen Zeit Saties Stimme aus dem Grab wieder zum Leben — ironisch, nicht ohne Charme und wie immer schrullig.

James Harding

Übersetzung *Christiane Frobenius*

© 2000 [172–206], 2002, 2003 [1–171] Decca Music Group Limited

© 2016 Decca Music Group Limited

Executive Producer: Andrew Cornall

Recording Producers: David Mottley [1–171]; Christopher Pope [172–206]

Balance Engineer: Philip Siney

Recording & Editing Facilities by Emil Berliner Studios [1–171]

Recording Editors: Mark Bueker and Oliver Curdt [1–171];

Ian Watson & Jenni Whiteside [172–206]

Recording Locations: St George's, Brandon Hill, Bristol, 30 September–2 October 1996

[172–206]; St George's, Brandon Hill, Bristol, Potton Hall, Suffolk, & Auditorium di Milano, Milan, 19–22 December 2001, 20–23 February, 14–17 June, 3 September 2002 [1–171]

Publishers: Éditions Salabert, Paris [5], [7], [12–23], [48], [49], [51], [67], [82], [104], [166–171];

Copyright Control [53]; Peters Edition [84–86]; Universal Edition, Wien [153–155]

Editions: Robert Caby [7], [12], [14–20], [67], [82]; Eberhardt Klemm [13];

Robert Orledge [21], [23], [48], [49], [104]; Johnny Fritz [22]; Ornella Volta [84–86]

Steinway concert grand provided and maintained by Steinway & Sons, London [1–171]

Creative Director: Niall O'Rourke

Product Management: Edward Weston

Introductory Notes & Translations © 2000 (James Harding), 2003 (Ornella Volta)

Decca Music Group Limited

Cover: Erik Satie by Jean Cocteau, 1917

Editorial & Art Direction: WLP Ltd

