

Vorwort

Erik Satie (1866–1925) komponierte seine *Avant-dernières Pensées* (Vorletzte Gedanken) Ende August und Anfang Oktober 1915. Sie beschließen jene zwischen 1912 und 1915 vornehmlich im Café Chez Tulard in Arcueil (siehe Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 18f.) komponierte Folge zyklischer Klaviermusik, die in der Literatur als „Klavierstücke mit Geschichten“ oder auch als „humoristische Klaviersuiten“ bezeichnet werden. Gemeinsam ist ihnen – neben den bizarren, die Gattung des lyrischen Klavierstücks persiflierenden Titeln – die Beigabe eines mehr oder weniger absurden Prosatexts, dessen Verhältnis zur Musik in hohem Maß doppeldeutig ist. Einerseits entspricht die betont sachliche Nüchternheit der Texte der Gleichförmigkeit des musikalischen Baus, der sich scheinbar jeglicher Ausdeutung enthält. Andererseits kommt es immer wieder zu einer geradezu übertrieben wirkenden tonmalerischen Umsetzung einzelner Worte oder Passagen, die sich mit den in die Texte eingestreuten Pointen vergleichen lassen, ohne mit ihnen deckungsgleich zu sein. Aufgrund dieses Vexierspiels wird der Spieler immer wieder auf eine falsche Fährte gelockt, wobei Satie selbst der Frage nach dem Verhältnis, in dem Musik und Text zueinander stehen, den Boden entzieht. So verfügte er in einer Fußnote zu den *Heures séculaires & instantanées* (Jahrhundert- und Augenblicksstunden) von 1914 in ironisch-unernstem Ton, dass der beigegebene Text nicht – wie gelegentlich ausgeführt – während der Aufführung vorgelesen werden dürfe: „An wen auch immer. Ich untersage, den Text während der Dauer der musikalischen Darbietung laut vorzulesen. Jeder Verstoß gegen diese Bemerkung zöge meine berechnete Empörung gegen den Anmaßenden nach sich. Eine Umgehung des Rechtswegs wird nicht gewährt.“ Jedoch weisen gerade auch im Fall der *Avant-dernières Pensées* die kalligraphische Notation, die großzügig angelegte Raumauf-

teilung und die höchst sorgfältige Unterlegung der Texte überdeutlich darauf hin, dass Satie seine Kompositionen sehr wohl als „Gesamtkunstwerke“ verstanden wissen wollte, die nur durch das Lesen, Spielen und Hören zugleich angemessen erfasst werden können. Auf die Spitze getrieben erscheint diese ästhetische Haltung in der von Lucien Vogel initiierten Sammlung *Sports et Divertissements* (Sport und Vergnügen) von 1914, in der Saties Texte und Musik eine untrennbare Verbindung mit den Zeichnungen des Graphikers und Kostümbildners Charles Martin eingehen.

Die erste „offizielle“ öffentliche Aufführung der *Avant-dernières Pensées* fand am 30. Mai 1916 durch Satie selbst im Rahmen einer Ausstellung in der Galerie Thomas von Germaine Bongard statt. Das auf Initiative von unter anderem Picasso und Matisse veranstaltete Benefizkonzert zugunsten von Künstlern, denen der 1. Weltkrieg die Lebensgrundlage entzogen hatte, umfasste in seinem zweiten Teil ausschließlich Kompositionen Saties (siehe Orledge, S. xxxii, 311, sowie Mary E. Davis, *Erik Satie*, London 2007, S. 105). Dem Programmheft zufolge handelte es sich bei der Aufführung der *Avant-dernières Pensées* um deren „Uraufführung“. Vermutlich hatte Satie die Stücke „inoffiziell“ bereits am 18. April und damit sechs Wochen vor diesem Konzert in einer Veranstaltung der Société Lyre et Palette gespielt, und zwar im Anschluss an den richtungsweisenden, mit *Causerie* (Plauderei) betitelten Vortrag des Musikschriftstellers und Komponisten Roland-Manuel über Satie und dessen Musik (vgl. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 467).

Der Titel der ursprünglich als „Étranges Rumeurs“ (Seltsame Geräusche) bezeichneten *Avant-dernières Pensées* spielt auf die vielfach überlieferten „letzten musikalischen Gedanken“ berühmter Komponisten wie Beethoven oder Schumann an. Von deren bedeutungsgeladener Aura setzt sich Satie augenzwinkernd ab, indem er seine Stücke eben als „vorletzte Gedanken“ be-

zeichnet. Dabei hat er gewiss mitberücksichtigt, dass der Titel diese absichtsvolle Distanzierung zugleich wieder abschwächt, indem er sich als Vorbote eines noch ausstehenden, letzten Gedankens deuten lässt. Insofern nehmen die *Avant-dernières Pensées* eine durchaus herausgehobene Stellung in Saties Schaffen ein, was auch durch die Widmungsträger der einzelnen Stücke unterstrichen wird. Es handelt sich bei ihnen um drei bedeutende Komponisten, denen Satie persönlich viel verdankte: Claude Debussy (mit dem er von 1891 bis zum Bruch über das Ballett *Parade* 1917 eng befreundet war und der sich immer wieder für ihn einsetzte), Paul Dukas (der ihn ebenfalls förderte und auch finanziell unterstützte) sowie Albert Roussel (bei dem er zwischen 1905 und 1908 an der Schola Cantorum Kontrapunkt studiert hatte). Musikalische oder auch verbale Anspielungen sucht man allerdings vergebens.

Jeder der drei Nummern liegt ein Ostinato zugrunde, das von Anfang bis Ende unverändert wiederholt wird: Im ersten Stück (*Idylle*) ein auftaktig gesetztes viertöniges Skalenmotiv, im zweiten (*Aubade*) zwei Akkorde, die aufgrund der Wiederholung des zweiten Akkords ein Dreiermetrum ausprägen, und im dritten (*Méditation*) ein in eine fließende 6/8-Tremolo-Bewegung aufgelöster, dreitöniger Quartenakkord. Diese Ostinati bilden gleichsam den Hintergrund, von dem sich die von der jeweils anderen Hand gespielten Melodien, Motive und floskelartigen Gebilde auch tonartlich abheben, was unter anderem die charakteristischen bimodalen Wendungen zur Folge hat. Obwohl Satie ähnlich wie bereits in den frühen *Ogives* oder den *Gnossiennes* auf Taktstriche verzichtet, sorgen die Ostinati dafür, dass das „Taktgefühl“ nirgends – etwa im Sinn einer „musikalischen Prosa“ – außer Kraft gesetzt wird. Dabei bilden sie jedoch nicht nur das konstruktive Gerüst der drei Stücke, sondern dienen darüber hinaus auf ähnliche Weise wie zum Beispiel die Klavierbegleitungen der Lieder Schuberts der Vermittlung des in den Texten zum Ausdruck gebrachten poetischen Gehalts. So lässt

sich beispielsweise in dem gleichförmigen Skalenmotiv des ersten Stücks deutlich jener „bis auf die Knochen“ durchnässte Bach erkennen, der die Szenerie für die ganz und gar nicht idyllische Naturbetrachtung vorgibt. Im zweiten Stück beschwören die arpeggierten Akkorde gezupfte Gitarren- oder Mandolinenklänge, mit denen der alternde Dichter offenbar erfolglos seine Angebotete für sich zu gewinnen sucht. Mit den Quartenakkorden des dritten Stücks schließlich verbindet der Hörer wohl unweigerlich den Klang von Glocken und damit die klösterliche Atmosphäre jenes einsamen Turms, in dem der Dichter auf eine Inspiration wartet, die ihm der Genius aber verweigert. Ungeachtet der frei gestalteten Prosatexte liegt den drei Stücken eine klar ausgeprägte dreiteilige musikalische Form zugrunde, die auf der (im zweiten und dritten Stück transponierten) Wiederkehr mehr oder weniger einprägsamer melodischer Wendungen beruht.

Wie aus den Aufzeichnungen am Ende der Kompositionsnotenschrift von *Aubade* hervorgeht, stand die zyklische Folge der drei Nummern übrigens nicht von Anfang an fest, sondern war das Resultat sorgfältiger Planung: Demnach entsprach die früheste Anordnung der Folge der Kompositionsnotenschriften im Skizzenheft (*Idylle – Méditation – Aubade*). In einem Zwischenschritt versetzte Satie *Aubade* vom Ende an den Anfang der Folge und hielt diese neue Anordnung auf dem Titelblatt der Kompositionsnotenschrift fest. Die endgültige Abfolge der drei Stücke erhielt er schließlich durch die Vertauschung von *Aubade* und *Idylle*, das damit wieder wie ursprünglich geplant den Zyklus eröffnet.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Institutionen sei herzlich gedankt für freundlich zur Verfügung gestellte Quelenkopien. Besonderer Dank für ihre Hilfe gebührt Ornella Volta (Paris).

Berlin, Herbst 2012
Ulrich Krämer

Preface

Erik Satie (1866–1925) wrote his *Avant-dernières Pensées* (Next-to-Last Thoughts) in late August and early October 1915. They complete his series of cyclical piano music composed predominantly in the café Chez Tulard in Arcueil between 1912 and 1915 (see Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, 1990, pp. 18 f.). In secondary literature, these pieces are designated as “piano pieces with stories” or as “humorous piano suites”. Common to all of them – next to the bizarre titles that poke fun at the genre of the lyrical piano piece – is the appending of a prose text of varying absurdity, whose relationship to the music is highly ambivalent. On the one hand, the pronounced matter-of-factness of the texts corresponds to the uniformity of the musical structure, which seems to block any and all interpretation. On the other hand, individual words and phrases are repeatedly subjected to an exaggerated kind of tone-painting that may be compared to the witticisms strewn about the texts, but is not congruent with them. This deceptive game means that the performer is time and again led on a wild goose chase – though it is Satie himself who undermines the question as to what relationship truly exists between the music and the text. Thus, in a footnote to the *Heures séculaires & instantanées* (Age-Old and Instantaneous Hours) of 1914, he stipulated in an ironical, mock-serious tone that the accompanying text was not to be read during the performance, as has sometimes been the case: “To whom it may concern. I prohibit the reading aloud of the text during the musical performance. All infringements of this notice will cause the presumptuous party to bear the brunt of my rightful ire. No privileges will be granted.” Nevertheless, and precisely in the case of the *Avant-dernières Pensées* as well, the calligraphic notation, the generous layout and the extremely meticulous underlaying of the texts make it absolutely clear that Satie wanted his works to be under-

stood as “Gesamtkunstwerke” (“total works of art”) that could only be appropriately realised through simultaneous reading, playing and listening. This aesthetic stance is carried to the extreme in the collection *Sports et Divertissements* (Sports and Diversions) of 1914, a collection initiated by Lucien Vogel in which Satie’s texts and music are inseparably wedded to the sketches of the graphic artist and costume designer Charles Martin.

The first “official” public performance of the *Avant-dernières Pensées* took place on 30 May 1916 at an exhibition in Germaine Bongard’s Galerie Thomas. Satie performed the work himself at this benefit concert for artists who had lost their livelihood on account of the Great War. The event had been organised on the initiative of artists such as Picasso and Matisse, and comprised exclusively works by Satie in its second half (see Orledge, pp. xxxii, 311, as well as Mary E. Davis, *Erik Satie*, London, 2007, p. 105). According to the programme, this performance of the *Avant-dernières Pensées* was their “world premiere”. Satie had presumably already played the pieces “unofficially” on 18 April, thus six weeks before the aforementioned concert, at an event sponsored by the Société Lyre et Palette. This performance followed the groundbreaking lecture on Satie and his music entitled *Causerie* (Chat) by the music critic and composer Roland-Manuel (cf. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, 1999, p. 467).

The title *Avant-dernières Pensées* – they were originally called “Étranges Rumeurs” (strange noises) – harks back to the famed “last musical thoughts” of famous composers such as Beethoven and Schumann. Satie leaves their portentous aura behind him by facetiously designating his pieces “next-to-last” thoughts. He was most certainly aware that the title, in its turn, would mitigate this intentional detachment by allowing it to be interpreted as a harbinger of final thoughts that have yet to be pondered. Seen in this light, the *Avant-dernières Pensées* occupy a high-profile

position in Satie's oeuvre, which is underscored by the names of the dedicatees of the individual pieces. These are three important composers to whom Satie personally owed a great deal: Claude Debussy (with whom he was close friends from 1891 until their falling out over the ballet *Parade* in 1917, and who repeatedly put in a good word for Satie); Paul Dukas (who also gave him encouragement as well as financial support); and Albert Roussel (under whom Satie had studied counterpoint at the Schola Cantorum between 1905 and 1908). One searches in vain, however, for any musical or verbal allusions to them.

Each of the three numbers is based on an ostinato that is repeated without change from beginning to end. In the first piece (*Idylle*) it is an upbeat-driven, four-tone scale motif; in the second (*Aubade*) two chords that lay down a triple meter through the repetition of the second chord; and in the third (*Méditation*), a three-note fourth chord that flows into a limpid 6/8 tremolo movement. These ostinati constitute the background against which the melodies, motifs and formulaic constructs played by the other hand give rise to such characteristic traits as bimodal shifts. Although Satie does without bar lines, as in the early *Ogives* and *Gnossiennes*, the ostinati ensure that the "metrical pulse" is nowhere sacrificed in favour of a "musical prose". In addition, they not only provide a scaffolding for the three pieces, but also serve to convey the poetic content expressed in the texts in a manner similar to the piano accompaniments of Schubert's songs. Thus, for example, in the uniform scale motif of the first piece we can clearly discern the brook that is "drenched to the bone" and that sets the stage for the utterly non-idyllic observation of nature. In the second piece, the arpeggiated chords recall the plucked sounds of a guitar or mandolin with which the ageing poet is unsuccessfully trying to win over his beloved. Finally, in the third piece, the listener inevitably associates the sound of the fourth chords with that of bells – and thus with the monastic atmosphere

of the isolated tower in which the poet awaits an inspiration that the Genius is keeping from him. Despite the freely invented prose texts, the three pieces are ultimately based on a clearly delineated three-part musical form that takes its root in the return (transposed in the second and third pieces) of varying catchy, tuneful melodic turns.

As can be seen from the notes at the end of the manuscript of *Aubade*, the cyclical sequence of the three numbers was not determined at the very start, but was the result of careful planning: according to this, the earliest arrangement corresponded to the sequence of the compositions in the sketchbook (*Idylle – Méditation – Aubade*). As an intermediate step, Satie moved *Aubade* from the end to the beginning of the sequence and stated this new arrangement on the title page of the manuscript. He ultimately determined the final sequence of the three pieces by swapping round *Aubade* and *Idylle*, with the latter once again opening the cycle, as originally planned.

We wish to extend our warm thanks to the institutions named in the *Comments* at the end of the present volume for kindly putting copies of the sources at our disposal. Special thanks go to Ornella Volta (Paris) for her assistance.

Berlin, autumn 2012
Ulrich Krämer

Préface

Erik Satie (1866–1925) composa ses *Avant-dernières Pensées* entre la fin du mois d'août et le début du mois d'octobre 1915. Celles-ci viennent clore une série de cycles pour le piano connus dans le répertoire sous le nom de «pièces pour piano avec histoires» ou encore de «suites humoristiques pour le piano» et composées pour l'essentiel entre 1912 et 1915 au café Chez Tulard, à Arcueil

(voir Robert Orledge, *Satie the composer*, Cambridge, 1990, pp. 18 s.). Outre la bizarrerie des titres parodiant le genre des pièces lyriques pour piano, ces pièces ont en commun l'adjonction d'un texte en prose plus ou moins absurde, dont le lien avec la musique est souvent ambivalent. D'une part, la sobriété objective des textes correspond à l'homogénéité de la structure musicale, qui s'abstient de toute interprétation apparente. D'autre part, l'exagération récurrente dans la mise en musique de certains mots ou passages est comparable aux effets pimentant le texte çà et là, sans coïncider avec eux. Ce jeu de mystifications entraîne continuellement l'interprète sur de fausses pistes, Satie lui-même brouillant les cartes entre texte et musique. Ainsi, dans une note figurant dans les *Heures séculaires & instantanées* de 1914, exige-t-il sur un ton léger et ironique que le texte joint ne soit pas lu pendant la représentation – comme c'est parfois le cas: «À quiconque. Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant. Il ne sera accordé aucun passe-droit.» Pourtant, et c'est également le cas des *Avant-dernières Pensées*, la notation calligraphique, la disposition généreuse et le soin apporté à la répartition des textes sous la musique indiquent explicitement que Satie souhaitait que ses œuvres soient considérées comme des «œuvres d'art totales» ne pouvant être appréhendées de manière appropriée que par la lecture, l'exécution et l'écoute simultanées. Cette posture esthétique est poussée à l'extrême dans le recueil initié en 1914 par Lucien Vogel et intitulé *Sports et Divertissements*, dans lequel les textes et la musique de Satie sont indissociables des dessins du graphiste et dessinateur de mode Charles Martin.

La première exécution «officielle» des *Avant-dernières Pensées* eut lieu le 30 mai 1916 interprétée par Satie lui-même, dans le cadre d'une exposition à la galerie Thomas de Germaine Bonnard. Organisé notamment à l'initiative de Picasso et Matisse au profit des artis-

tes dont la Première Guerre mondiale avait obéré les moyens de subsistance, ce concert caritatif proposait en seconde partie des œuvres de Satie exclusivement (voir Orledge, pp. xxxii, 311, ainsi que Mary E. Davis, *Erik Satie*, Londres, 2007, p. 105). Selon le programme de la manifestation, les *Avant-dernières Pensées* y étaient jouées pour la première fois en public. Cependant, Satie les avait sans doute déjà présentées de manière «officieuse» dès le 18 avril, soit six semaines auparavant, lors d'une manifestation organisée par la Société Lyre et Palette, à l'issue d'une conférence du musicologue et compositeur Roland-Manuel intitulée *Causerie* et consacrée à Satie et sa musique (cf. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford, 1999, p. 467).

Le titre des *Avant-dernières Pensées* – appelées à l'origine «Étranges rumeurs» – fait référence aux nombreuses «dernières pensées musicales» laissées à la postérité par des compositeurs célèbres tels que Beethoven ou Schumann. Satie se démarque avec humour de leur aura chargée de sens en présentant ses pièces comme «avant-dernières pensées». Ce faisant, il a certainement tenu compte du fait que le titre choisi atténue à son tour cette distanciation volontaire en les laissant percevoir comme annonciatrices d'une dernière pensée musicale à venir. En ce sens, les *Avant-dernières Pensées* occupent une position prépondérante dans l'œuvre de Satie, soulignée également par le choix du dédicataire de chacune des pièces. Il s'agit en effet de trois grands compositeurs à qui Satie devait beaucoup personnellement: Claude Debussy (avec qui il entretint des liens étroits d'amitié de 1891 jusqu'à la rupture causée par le ballet *Parade* en

1917, et qui s'engageait régulièrement en sa faveur), Paul Dukas (qui le soutenait également et l'aidait financièrement), ainsi qu'Albert Roussel (auprès duquel il avait étudié le contrepoint à la Schola Cantorum entre 1905 et 1908). Il serait cependant vain de chercher des références, que ce soit dans les textes ou dans la musique.

Chacun des trois numéros est soutenu par un ostinato répété du début à la fin sans aucune modification: dans le premier morceau (*Idylle*), une gamme de quatre notes en levée, dans le deuxième (*Aubade*), deux accords qui, en raison de la répétition du deuxième, installent une mesure à trois temps, et dans le troisième (*Méditation*) un accord de quarte sur trois notes, décomposé dans un mouvement rapide de trémolo en 6/8. Ces ostinatos constituent la toile de fond sur laquelle les mélodies, motifs et formules joués par l'autre main se détachent aussi de manière tonale, induisant ainsi des tournures typiquement bimodales. Bien que Satie, à l'instar de ce qu'il avait déjà fait précédemment dans *Ogives* ou dans *Gnossiennes*, ait renoncé à utiliser des barres de mesure, les ostinatos veillent à ce que la «sensation de mesure» ne se perde jamais – au sens d'une «prose musicale». Non seulement ils constituent l'ossature des trois morceaux, mais ils servent également à la transmission du contenu poétique exprimé dans les textes, au même titre que les accompagnements de piano des lieder de Schubert par exemple. Ainsi le motif de gamme uniforme du premier morceau figure-t-il clairement le ruisseau trempé «jusqu'aux os» qui campe le décor d'une vision de la nature rien moins qu'idyllique. Dans la deuxième pièce, les accords arpégés évoquent les sonorités des cordes pincées d'une guitare ou

d'une mandoline avec lesquelles le poète vieillissant tente de conquérir sa bien-aimée, manifestement sans succès. Enfin, les accords de quarte du troisième morceau ne peuvent manquer d'évoquer pour l'auditeur le son des cloches et l'atmosphère monastique de la tour solitaire dans laquelle le poète attend l'inspiration que le génie lui refuse. Faisant abstraction des textes en prose de forme libre, les trois morceaux reposent sur une forme musicale tripartite bien caractéristique fondée sur la récurrence (transposée dans les deuxième et troisième morceaux) de tournures mélodiques plus ou moins marquantes.

Comme il ressort des annotations figurant à la fin de l'original d'*Aubade*, l'ordre des pièces du cycle ne fut pas fixé depuis le début, mais résulta d'une réflexion minutieuse: selon ces annotations, l'ordre originel du cycle correspondait à celui dans lequel elles figurent dans le cahier d'esquisses (*Idylle – Méditation – Aubade*). Dans un deuxième temps, Satie plaça *Aubade* au début de la série et inscrivit ce nouvel ordre sur la page de titre du manuscrit. Pour finir, il obtint l'ordre définitif des trois morceaux en intervertissant *Aubade* et *Idylle*, cette dernière ouvrant le cycle comme c'était le cas initialement.

Nous remercions chaleureusement les institutions citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de la présente édition pour la mise à disposition des copies des sources, et tout particulièrement Ornella Volta (Paris) pour son aide.

Berlin, automne 2012
Ulrich Krämer