

Vorwort

Es ist durchaus bezeichnend, dass die drei *Gymnopédies* für Klavier, die Erik Satie (1866–1925) bereits im Alter von 22 Jahren komponierte, zu den populärsten Werken des großen Außenseiters in der Musikgeschichte zählen. Anzeichen jener radikalen Abkehr von der bürgerlichen Ästhetik, wie sie für Saties spätere Kompositionen charakteristisch ist, sucht man in ihnen noch vergebens. Vielmehr handelt es sich bei den technisch anspruchslosen Stimmungsbildern um die mehr oder weniger erfolgreichen Versuche des Autodidakten, der heimischen Sphäre der Salonmusik, wie sie von Saties Vater und mehr noch von seiner Stiefmutter gepflegt wurde, mithilfe einer pseudo-antikisierenden Tonsprache zu entkommen. Diese Tendenz tritt bereits in den früheren Stücken wie etwa *Ogives* (1886) oder *Sarabandes* (1887) zutage, wenn auch in jeweils unterschiedlicher Weise.

Auf die griechische Antike verweist vor allem die exotische Bezeichnung der drei Stücke als *Gymnopédies*. In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnete der Begriff „Gymnopädie“, der sich aus dem altgriechischen „gymnos“ (nackt) und „pais“ (Junge) ableiten lässt, jährlich wiederkehrende Festveranstaltungen, auf denen junge, unbewaffnete Männer in sportlichen Wettkämpfen und Tänzen ihre kriegerischen Fähigkeiten zur Schau stellten. In der Spätantike löste sich der Begriff von seiner anfänglichen Bedeutung, indem er nun als Bezeichnung eines bestimmten Tanzes verwendet wurde. Noch Rousseau erklärte die „Gymnopädie“ in seinem *Dictionnaire de musique* als Lied oder Melodie, zu der junge Spartanerinnen unbekleidet tanzten. Dass sich Satie tatsächlich von der letzteren Wortbedeutung leiten ließ, ergibt sich vor allem aus dem Titelzusatz *Danse antique* im Vorabdruck der *1^{ère} Gymnopédie*. Mit diesem Untertitel stellte Satie jedoch zugleich eine Verbindung zu dem Gedicht *Les Antiques* des befreundeten Dichters José Patricio Contamine de Latour her,

aus dem er einen Vers entnahm und dem Vorabdruck der ersten *Gymnopédie* als Epigraph voranstellte: „Den Schatten schräg durchschneidend ein strahlend heller Strom | sich in goldnen Wogen auf den glatten Stein ergoss, | wo die Ambrakerne im Feuer funkelnd | ihre Sarabande mischten mit der Gymnopädie.“ Contamine de Latour, der die Texte zu den fünf frühen Liedern Saties verfasste, verwies mit dem Vers wiederum unmissverständlich auf die Musik Saties, indem er in der poetischen Verknüpfung von *Sarabande* und *Gymnopédie* genau jene beiden Tanztypen anklingen ließ, die Satie zu seinen jüngsten Kompositionen inspirierten. Wem von beiden das Verdienst zukommt, den antiken Begriff „Gymnopädie“ mit neuem Leben gefüllt zu haben, lässt sich aufgrund der wechselseitigen und damit gewissermaßen ins Leere laufenden Querverweise nicht entscheiden. Tatsache ist jedoch, dass Satie die Bezeichnung bereits vor der Komposition seiner Klavierstücke geläufig war. Einer Anekdote zufolge stellte er sich schon im Dezember 1887 dem Gründer und Direktor des Pariser Cabarets Le Chat noir, Rodolphe Salis, in Ermangelung eines gängigen bürgerlichen Berufs als „Gymnopédiste“ vor und fand dort eine Anstellung als Pianist.

Die drei *Gymnopédies* entstanden in rascher Folge zwischen Februar und Anfang April 1888, kurz nachdem Satie sein Elternhaus verlassen hatte und in das Pariser Künstlerviertel Montmartre übersiedelt war. Nach eigenen Angaben hatte ihn die Lektüre von Flauberts Roman *Salammô* zur Komposition angeregt, doch wie häufig bei Satie sind derartige Bekenntnisse voller Ironie und damit bewusst irreführend. Die *1^{ère} Gymnopédie* war Jeanne de Bret gewidmet, die vermutlich eine ehemalige Mitschülerin und Jugendfreundin Saties war. Der Vorabdruck des Stücks erschien im August 1888 als Supplement zu dem illustrierten Wochenblatt *La Musique des familles*, in dem bereits im Vorjahr offenbar auf Vermittlung seines Vaters – eines Versicherungsvertreters, der nebenbei einen kleinen Musikverlag betrieb – Saties zwei Salon-

walzer *Valse-Ballet* und *Fantaisie-Valse* erschienen waren. Das dritte Stück, ursprünglich seinem Klavierlehrer Georges Mathias zugeordnet, widmete Satie dann jedoch dem Komponisten Charles-Gaston Levadé, der ihn nach eigenem Bekunden in Harmonielehre unterrichtet hatte; Satie veröffentlichte es noch im gleichen Jahr auf eigene Kosten im Selbstverlag. Mit dem Druck beauftragte er die Druckerei Dupré, zu der auch sein Vater geschäftliche Beziehungen unterhielt. Zur Beförderung des Verkaufs seiner Komposition verfasste Satie unter dem Pseudonym Virginie Lebeau folgende in übertrieben-ironischem Ton gehaltene Anzeige, die am 1. Dezember 1888 in dem Journal des berühmten Cabarets Le Divan japonais, *La Lanterne Japonaise*, erschien: „Von überall her erreichen uns Briefe mit der Anfrage, wo man die Gesammelten Werke Erik Saties finden könnte. Ein für allemal sei hier gesagt, daß eine definitive Ausgabe der subtilen Melodien des Komponisten noch nicht in Angriff genommen worden ist. Dessen ungeachtet wird die *Dritte Gymnopédie* (eine der schönsten) dem erstbesten gegen einen vergleichsweise lächerlichen Preis am Boulevard Magenta 66 überlassen werden. Trompetet es nur in alle Welt hinaus!“ (*Erik Satie. Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, aus dem Französischen von Silke Hass, Hofheim 1988, S. 17).

Das mittlere der drei Stücke, das im Autograph dem befreundeten Salonkomponisten und späteren Organisten Arthur Dodement, in der Druckausgabe jedoch Saties Bruder Conrad gewidmet ist, erschien dagegen erst 1895 zusammen mit der neu gestochenen *1^{ère} Gymnopédie* ebenfalls im Selbstverlag. Etwa drei Jahre später übernahm der Verlag von Émile Baudoux alle drei Stücke; dort waren bereits das Klavierarrangement der Vorspiele zu den drei Akten aus Saties Schauspielmusik zu Joséphin Péladans „Chaldäischer Pastorale“, *Le Fils des étoiles*, sowie Claude Debussys Einrichtung der *1^{ère}* und *3^{ème} Gymnopédie* für Orchester erschienen. Debussy, der seit 1891 Satie freundschaftlich verbunden war, orchestrierte beide Stücke im Auftrag des Dirigenten Gustave

Doret. Dessen Erinnerungen zufolge hatte ihm Satie die *Gymnopédies* während eines Besuchs in seinem Haus vorgespielt. Aufgrund des unzureichenden Vortrags durch den Komponisten sah sich der ebenfalls anwesende Debussy genötigt, sie erneut zu spielen, um zu zeigen, wie die Musik wirklich klänge. Daraufhin regte Doret eine Orchestrierung an, die dem Vortrag Debussys genau entsprach – eine Aufgabe, derer sich Debussy im Einvernehmen mit Satie sogleich annahm (vgl. Gustave Doret, *Temps et Contretemps: Souvenirs d'un musicien*, Fribourg 1942, S. 98). Die Uraufführung der Orchesterfassung erfolgte am 20. Februar 1897 unter Dorets Leitung in einem von der Société nationale de musique veranstalteten Konzert in der Pariser Salle Érard. Sie legte den Grundstein für den bis heute andauernden Erfolg der Stücke.

Die drei *Gymnopédies* sind zweiteilig angelegt, dabei jedoch durch und durch statisch konzipiert, indem sie jegliche Entwicklung vermeiden. Der alle drei Stücke verbindende einheitliche Zug beruht auf einer einzigen melodischen Idee in Gestalt eines auf- bzw. absteigenden Skalenmotivs, die – wie Roger Shattuck zuerst festgestellt hat – jeweils von einer unterschiedlichen Richtung aus betrachtet wird (*The Banquet Years: The Arts in France 1885–1918*, New York 1958, S. 111). Darin ähneln sie einer Skulptur, deren Erscheinung sich ebenfalls je nach Perspektive verändert. Die nachträgliche Umgestaltung des Skalenmotivs im Autograph der 2^{ème} *Gymnopédie* (vgl. T. 6 und 10) steht offenbar im Zusammenhang mit diesem zyklischen Gedanken, indem sie die einheitliche Perspektive verstärkt.

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

Berlin, Herbst 2011
Ulrich Krämer

Preface

It is entirely significant that the three *Gymnopédies* for piano, which Erik Satie (1866–1925) had already composed at the age of 22, are among the most popular works of this great outsider of music history. One searches in vain within them for signs of that radical turning away from the bourgeois aesthetic that is characteristic of Satie's later compositions. In these technically unchallenging mood pictures we are, rather, dealing with more or less successful attempts by the self-taught composer to use a pseudo-antique musical language to escape the domestic environment of salon music cultivated by his father and, to a greater extent, by his stepmother. This tendency had already manifested itself in earlier pieces such as *Ogives* (1886) or *Sarabandes* (1887), although each time in different ways.

The clearest reference to Greek antiquity is the exotic designation of the three pieces as *Gymnopédies*. In its original meaning, the term “Gymnopedie”, which derives from the ancient Greek “gymnos” (naked) and “pais” (young man), referred to annually recurring festival events at which young, unarmed men displayed their warrior prowess in sporting competitions and dances. In late antiquity the term lost its original meaning, and was then used to designate a particular type of dance. Rousseau, in his *Dictionnaire de musique*, still defined “Gymnopédie” as a song or melody to which young Spartan women danced naked. That Satie was in fact following the later definition is evident primarily from the added title *Danse antique* to the pre-print copy of the 1^{ère} *Gymnopédie*. But by using this subtitle Satie was at the same time making a connection with the poem *Les Antiques* by his friend the poet José Patricio Contamine de Latour, from which he extracted a verse and used it as an epigraph at the head of the pre-print of the 1^{ère} *Gymnopédie*: “A gleaming stream cutting sidelong through the shadows | trickled in golden waves over the pol-

ished flagstone | where the atoms of amber sparkling in the fire | mixed their sarabande with the Gymnopédie.” Contamine de Latour, who supplied texts for the five early songs by Satie, in his turn unambiguously makes reference in his verse to Satie's music, as his poetic coupling of *Sarabande* and *Gymnopédie* points to the same two dance types that inspired Satie's most recent compositions. Which of the two men should be credited with breathing new life into the antique term “Gymnopédie” cannot be determined, and it is to a certain extent pointless to try to assign credit, given the influence of each upon the other. It is a fact, though, that Satie was already familiar with the term before composing his piano pieces: according to an anecdote, he had previously presented himself in December 1887 to Rodolphe Salis, the founder and director of the Parisian night club Le Chat noir, as a “Gymnopédiste”, having no bourgeois profession to follow at that time. He was hired as a pianist.

The three *Gymnopédies* were composed quickly, one after the other, between February and early April 1888, shortly after Satie had left his parents' home and moved to the artistic quarter of Montmartre in Paris. By his own admission he had been inspired to write the composition on reading Flaubert's novel *Salammbô*, but – as frequently with Satie – such admissions are full of irony and therefore consciously misleading. The 1^{ère} *Gymnopédie* was dedicated to Jeanne de Bret, who was probably a fellow-pupil and young friend of Satie's. The pre-print of the piece appeared in August 1888 as a supplement to the illustrated weekly *La Musique des familles*, which the previous year, apparently through the influence of his father – an insurance agent who ran a small music publishing house on the side – had published Satie's two salon waltzes *Valse-Ballet* and *Fantaisie-Valse*. The third piece, originally destined for his piano teacher Georges Mathias, was instead dedicated to the composer Charles-Gaston Levadé, who had, according to Satie's own account, taught him harmony. Satie published the piece himself

at his own expense that same year. He entrusted the printing to the printers Dupré, with whom his father similarly maintained business relations. In order to promote sales of his composition, Satie published the following advertisement, exaggeratedly ironic in tone, under the pseudonym Virginie Lebeau. It appeared in the 1 December 1888 issue of *La Lanterne Japonaise*, the journal of the well-known night club Le Divan japonais: “Letters are coming to us from all quarters asking where the collected works of Erik Satie may be found. Let us here state once and for all that a definitive edition of the subtle melodies of this composer has not yet been attempted. In spite of this, the *Third Gymnopédie* (one of the most beautiful) will be handed over to anybody for a comparatively risible price at 66, Boulevard Magenta. Let this be trumpeted throughout the whole world!”

By contrast, the middle piece, which in the autograph is dedicated to his friend the salon composer and later organist Arthur Dodement, but in the printed edition to Satie’s brother Conrad, did not appear until 1895, again self-published and together with the newly-engraved *1^{ère} Gymnopédie*. Around three years later the firm of Émile Baudoux took on all three pieces; they had already published the piano arrangement of the preludes to the three acts of Satie’s dramatic music for Joséphin Péladan’s “Chaldäic Pastorale”, *Le Fils des étoiles*, and Claude Debussy’s arrangement for orchestra of the *1^{ère}* and *3^{ème} Gymnopédies*. Debussy, who had been on friendly terms with Satie since 1891, orchestrated both pieces to a commission by conductor Gustave Doret. According to Doret’s memoirs, Satie had played the *Gymnopédies* to him during a visit to his house. But because of his unsatisfactory performance, Debussy, who was also present, deemed it necessary to play them again in order to show how the music actually sounded. Doret thereupon commissioned an orchestration, which was to correspond exactly to Debussy’s interpretation – a commission that Debussy, by agreement with Satie, immediately accepted (see Gustave

Doret, *Temps et Contretemps: Souvenirs d’un musicien*, Fribourg, 1942, p. 98).

The first performance of the orchestral version took place under Doret’s direction on 20 February 1897 at a concert in Paris’s Salle Érard organised by the Société nationale de musique. This laid the foundation for the pieces’ success, which has lasted to this day.

The three *Gymnopédies* are laid out in two sections, but are statically conceived throughout, avoiding any sort of development. The uniform motion that binds all three pieces together is based on a single melodic idea in the form of an ascending or descending scale motif that – as Roger Shattuck was the first to establish – each time is observed from a different direction (*The Banquet Years: The Arts in France 1885–1918*, New York, 1958, p. 111). In this respect they resemble a sculpture, whose appearance can likewise change according to perspective. The later reconfiguration of the scale motif in the autograph of the *2^{ème} Gymnopédie* (see mm. 6 and 10) is apparently connected to this cyclic concept in that it strengthens the unified perspective.

We warmly thank those institutions named in the *Comments* at the end of the present edition for kindly making copies of the sources available. We owe particular thanks to François-Pierre Goy and Ornella Volta (Paris) for their help.

Berlin, autumn 2011
Ulrich Krämer

Préface

Il est tout à fait caractéristique que les trois *Gymnopédies* pour piano qu’Erik Satie (1866–1925) composa dès l’âge de 22 ans comptent parmi les pièces les plus célèbres de ce compositeur ô combien marginal. On y chercherait en vain des signes de cet éloignement radical de l’esthétique bourgeoise qui marqueront ses œuvres plus tardives. Il s’agit plutôt, dans ces pièces faciles, sortes de tableaux d’atmosphère, de tentatives plus ou moins réussies du compositeur autodidacte d’échapper à la sphère de la musique de salon, telle que la pratiquait son père et plus encore sa belle-mère, par le biais d’un langage pseudo-antique. Cette tendance se faisait déjà jour dans des pièces antérieures comme *Ogives* (1886) ou *Sarabandes* (1887), bien que diversement.

C’est avant tout le titre exotique de *Gymnopédies* qui fait référence à la Grèce antique. Dans son sens premier, le terme «gymnopédie», qui provient du grec ancien *gymnos* («nu») et *pais* («jeune»), désignait des cérémonies annuelles au cours desquelles des jeunes hommes sans armes faisaient la démonstration de leurs vertus guerrières dans des compétitions sportives et des danses. À la fin de l’Antiquité, le terme perdit son sens premier pour ne désigner plus qu’une danse particulière. Rousseau encore, dans son *Dictionnaire de musique*, définit la «gymnopédie» comme un chant ou une mélodie sur laquelle de jeunes femmes spartiates dansaient nues. Satie s’est inspiré de cette dernière définition comme le montre avant tout le sous-titre *Danse antique* dans la prépublication de la *1^{ère} Gymnopédie*. Avec ce sous-titre, il établissait en même temps un lien avec le poème *Les Antiques* de son ami José Patricio Contamine de Latour, auquel il emprunta une strophe pour en faire l’épigraphe de la prépublication: «Oblique et coupant l’ombre un torrent éclatant | Ruisselait en flots d’or sur la dalle polie | Où les atomes d’ambre au feu se miroitant | Mélaient leur sarabande à la gymnopé-

die.» Le poète, de son côté, qui avait écrit les textes des cinq premières mélodies de Satie, faisait allusion sans ambiguïtés, avec cette strophe, à la musique du compositeur: en associant poétiquement la sarabande et la gymnopédie, il évoquait précisément les deux types de danse qui avaient inspiré à Satie ses dernières œuvres. Du poète ou du compositeur, auquel des deux revient le mérite d'avoir redonné vie au terme antique «gymnopédie»? Il est aujourd'hui impossible de le savoir du fait qu'ils se sont renvoyé la balle alternativement. Il est cependant avéré que Satie connaissait le terme avant la composition de ses pièces pour piano. Car selon une anecdote, il frappa en décembre 1887 à la porte du fondateur et directeur du cabaret parisien Le Chat noir, Rodolphe Salis, et ne pouvant citer de métier conventionnel, se présenta comme «gymnopédiste»; il fut engagé comme pianiste.

Les trois *Gymnopédies* virent le jour dans la foulée l'une de l'autre, entre février et début avril 1888, peu après que Satie eut quitté la maison de ses parents et se fut installé à Montmartre, le quartier des artistes, à l'époque. Il prétendait que c'était le roman *Salammbô* de Flaubert qui l'avait incité à composer, mais ce genre d'aveu était chez lui souvent ironique et lancé pour tromper son monde. Il dédia la *1^{ère} Gymnopédie* à Jeanne de Bret qui était probablement une camarade d'école et une amie de jeunesse. La préimpression de la pièce parut en août 1888 en supplément du journal hebdomadaire illustré *La Musique des familles*, dans lequel étaient déjà parues l'année précédente – apparemment grâce à l'intermédiaire de son père, un agent d'assurance qui faisait en même temps tourner une petite maison d'édition de partitions musicales – sa *Valse-Ballet* et sa *Fantaisie-Valse*. Il dédia finalement la *Troisième Gymnopédie*, à l'origine destinée à son professeur de piano Georges Mathias, au compositeur Charles-Gaston Levadé qui, au propre dire de Satie, lui avait donné des leçons d'harmonie. Satie la publia la même année à compte d'auteur, faisant appel pour l'impression à l'imprimerie Dupré avec laquelle son père faisait des affai-

res. Afin d'encourager les ventes, il rédigea sous le pseudonyme de Virginie Lebeau une annonce humoristique qui parut le 1^{er} décembre 1888 dans *La Lanterne Japonaise*, journal du célèbre cabaret Le Divan japonais: «Nous recevons de tous les côtés des lettres nous demandant où l'on peut trouver les œuvres complètes d'Erik Satie. Une fois pour toutes, l'édition définitive des mélodies subtiles de ce délicieux compositeur n'est pas encore sur le chantier. Cependant, moyennant une somme relativement dérisoire, le premier venu trouvera la troisième *Gymnopédie* (une des plus belles) 66, boulevard Magenta. Qu'on se le trompette!»

La *2^{ème} Gymnopédie*, dédiée dans l'autographe à l'ami compositeur de salon et futur organiste Arthur Dodement, mais dans la partition imprimée au frère du compositeur Conrad, ne parut qu'en 1895 avec une réédition de la *1^{ère} Gymnopédie*, de nouveau à compte d'auteur. Environ trois années plus tard, l'éditeur Émile Baudoux racheta les trois pièces. Il avait déjà à son catalogue la transcription pour piano des préludes des trois actes du *Fils des étoiles* – «pastorale kaldéenne» de Joséphin Péladan pour lequel Satie avait composé la musique de scène –, ainsi que la version orchestrale réalisée par Debussy des *1^{ère} et 3^{ème} Gymnopédies*. C'est sur une commande du chef d'orchestre Gustave Doret que Debussy, qui était ami avec Satie depuis 1891, orchestra les deux morceaux. Doret raconte dans ses souvenirs que Satie lui avait joué les *Gymnopédies* au cours d'une visite. Mais comme son interprétation laissait à désirer, Debussy, qui était également présent, se sentit dans l'obligation de rejouer les pièces afin de révéler leur vraie sonorité. Là-dessus Doret suggéra d'en faire une orchestration qui corresponde exactement à l'interprétation de Debussy – une tâche dont se chargea Debussy immédiatement, en accord avec Satie (cf. Gustave Doret, *Temps et Contretemps: Souvenirs d'un musicien*, Fribourg, 1942, p. 98). La première audition de la version orchestrale eut lieu le 20 février 1897, Salle Érard, au cours d'un concert de la Société nationale de musique dirigé par

Doret. Ce fut le point de départ d'un succès qui dure encore aujourd'hui.

Chacune des trois *Gymnopédies* s'articule en deux parties mais est conçue de manière statique et se refuse à toute forme de développement. Le trait commun aux trois pièces est une idée mélodique unique, reposant sur un motif de gamme ascendant ou descendant, qui est abordée chaque fois selon une orientation différente, comme l'a remarqué le premier Roger Shattuck (*The Banquet Years: The Arts in France 1885–1918*, New York, 1958, p. 111). En cela, les trois *Gymnopédies* ressemblent à une sculpture qui prend un aspect différent suivant le point de vue duquel on se place. Le remaniement ultérieur du motif de gamme que l'on relève dans l'autographe de la *2^{ème} Gymnopédie* (cf. mes. 6 et 10) va dans ce sens unitaire et renforce ce principe cyclique.

Nous aimerions remercier ici les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition pour les copies des sources qu'elles ont aimablement mises à notre disposition, et plus particulièrement François-Pierre Goy et Ornella Volta, à Paris, pour leur aide précieuse.

Berlin, automne 2011
Ulrich Krämer