

Vorwort

Erik Saties (1866–1925) *Sonatine bureaucratique* entstand im Sommer 1917, in unmittelbarem Anschluss an die Komposition und Produktion seines in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau (Szenarium) und Pablo Picasso (Bühnenbild) für Sergej Djagilews „Ballets russes“ geschriebenen Balletts *Parade* – dessen Uraufführung hatte einen der größten Skandale der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts hervorgeufen. Widmungsträgerin der *Sonatine* war die nur zwei Jahre später im Alter von 24 Jahren verstorbene Pianistin Juliette Meerovitch. Sie hatte im November 1916 zusammen mit Satie die vierhändige Fassung von *Parade* im Rahmen der avantgardistischen Veranstaltungsreihe „Lyre et Palette“ in der legendären Salle Huyghens – dem zum Ausstellungs- und Vortragssaal umfunktionierten Atelier des Malers Émile Lejeune – auf Initiative Cocteaus erstmals öffentlich gespielt.

Die *Sonatine bureaucratique* erschien im September 1917 im Verlag des Geigers, Komponisten, Arrangeurs und Musikverlegers Stéphane Chapelier, eines Bewunderers von *Parade*, der unter dem Pseudonym Hans Ourdine (gesprochen: „en sourdine“ = mit Dämpfer) den *Rag-Time du Paquebot* aus dem Ballett für Klavier zu zwei Händen arrangiert hatte (vgl. Ornella Volta, *Le rideau se lève sur un os*, in: *Revue internationale de musique française* 8, 1987, Nr. 23, S. 87). Zur finanziellen Absicherung hatte Chapelier die Verlagsrechte der *Sonatine* für das britische Empire an den Londoner Musikverlag J. & W. Chester verkauft, weshalb die Erstausgabe – die Hauptquelle der hier vorliegenden Edition – mit zweisprachig unterlegtem Text (in mangelhafter englischer Übersetzung) publiziert wurde. Wegen finanzieller Probleme wurde das gesamte Verlagsprogramm Chapeliers noch in demselben Jahr von Louis Philippo übernommen, in dessen Verlag 1954 eine leicht revidierte Neuausgabe der *Sonatine*

(mit neu übersetztem englischem Text) erschien.

Die *Sonatine bureaucratique* ist eines der frühesten Beispiele für „Musik über Musik“ im 20. Jahrhundert und gilt damit zu Recht als ein wichtiger Vorläufer des Neoklassizismus. Ähnlich wie Strawinsky zwei Jahre später in seinem Ballett *Pulcinella* auf frühklassische Vorbilder zurückgriff, die er mittels Verfremdung modernisierte, verwendete auch Satie ein konkretes Modell in Gestalt der Sonatine C-dur op. 36 Nr. 1 von Muzio Clementi, die durch ihre Allgegenwärtigkeit im Klavierunterricht zum Inbegriff bürgerlich-häuslichen Musizierens geworden war.

Die musikalischen Bezüge zwischen beiden Stücken sind tiefgreifend. Sie betreffen nicht nur die Form und die nach A-dur transponierte tonale Anlage, sondern sind darüber hinaus auch auf der Ebene der Themenbildung wirksam. Dabei ist das wichtigste Verfahren die rhythmische Analogiebildung (vgl. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 29). Mit ihrer Hilfe gelingt es Satie, thematische Zusammenhänge etwa zum Hauptthema des ersten und letzten Satzes des Originals herzustellen, eine allzu offensichtliche Anlehnung jedoch zu vermeiden: eine ideale Voraussetzung für den beabsichtigten ironisierenden Umgang mit dem Modell. Neu Komponiertes erscheint nur am Rande, etwa im Hauptteil von Satz II (T. 1–8, 17–22) oder in den akkordischen Einschüben des mit „Vivace“, einer französierten Verballhornung der italienischen Tempoanweisung „Vivace“ („la vache“ = die Kuh), überschriebenen III. Satzes (T. 25 f., 33–36 etc.). Eine wichtige Rolle spielen dagegen die zahlreichen mehr oder weniger tongetreuen Zitate (vgl. etwa in Satz I T. 5–8, 17, 19 ff., 24 f., 34 f., 40 ff. etc.; in Satz II T. 9–14 und in Satz III T. 17–20, 27 f., 36–39, 45 f. etc.). Sie sind so geschickt in den musikalischen Fluss integriert, dass sie an keiner Stelle auffällig hervortreten. Indem Satie die Grenzen zwischen Eigenem und Übernommenem so stark verwischt, dass sie kaum noch kenntlich sind, gerät das gesamte musikalische

Geschehen zu einem parodistischen Vexierspiel, bei dem sich die Perspektive unablässig zwischen historisierender Nachbildung und gegenwärtiger Umdeutung verschiebt. Hierzu tragen auch bewusst gesetzte Verfremdungseffekte bei, wie etwa die quasi-zitathafte Wendung in der kurzen Durchführung von Satz I (T. 28 ff.), in der Satie das originale Oktav-Pendelmotiv der rechten Hand um einen Ganzton nach oben versetzt. Die damit verbundene „Aufweichung“ des tonikalischen Bezugspunkts ist übrigens ein zentraler Aspekt der *Sonatine bureaucratique*, mit dem sich Satie deutlich von Clementi abgrenzt. Wie die in den Skizzen überlieferten ausgemusterten Satzanfänge in F-dur zeigen (siehe Abbildung S. II), war sich Satie lange über die tonartige Ausrichtung der Ecksätze unschlüssig (vgl. auch Orledge, S. 29). Offenbar hat diese Unentschiedenheit während des Schaffensprozesses dann ihren Niederschlag in der Komposition selbst gefunden.

Satie treibt den ironisch-humorvollen Umgang mit der Vorlage auf die Spitze, indem er die bereits bei Clementi durch und durch homophon gesetzte Musik mit einem über die Noten gesetzten Prosa-Text kontrapunktiert, der das musikalische Geschehen mit einer konkreten, absichtlich banalen Bedeutungsschicht überlagert. Der Text verfolgt den Tagesablauf eines kleinen Beamten, der in sein Büro eilt (Satz I), sich die Zeit mit Tagträumen über seine nächste Beförderung vertreibt (Satz II) und ein „altes peruanisches Lied“ vor sich hinsingt, bis er schließlich des Abends sein geliebtes Büro wieder verlassen muss (Satz III). Das peruanische Lied hat der Mann dem Text zufolge übrigens von einem „Taubstummen in der Unteren Bretagne“ aufgeschnappt – hierbei handelt es sich vermutlich um eine ironische Anspielung Saties auf den Komponisten und Ethnologen Louis-Albert Bourgaud-Ducoudray (vgl. Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 30). Ein direkter Bezug zwischen Text und Musik stellt sich nur in Satz III ein: Dort spielt ein Klavier in der Nachbarschaft Clementi – offensichtlich eben jene C-dur-Sonatine, deren zweites Final-

thema an dieser Stelle tongetreu zitiert wird. In der unvollständigen autographen Niederschrift weicht der Text stark von der Druckfassung ab (vgl. S. 8 f.). Hier lässt sich jenes Klavier bereits am Anfang des mit der Vortragsanweisung *Très Clementi* versehenen ersten Satzes mit einem „bekannten Lied“ hören – und zwar ebenfalls in Zusammenhang mit einem wörtlichen Clementi-Zitat (vgl. T. 5 ff.). Es lag sicher nicht in Saties Absicht, dass der Prosatext, wie zuweilen praktiziert, während einer Aufführung vorgelesen wird. Vielmehr war er – ähnlich wie etwa in *Embryons desséchés*, *Sports et Divertissements*, *Heures séculaires et instantanées* oder *Avant-dernières Pensées* – ausschließlich für den Interpreten gedacht, dem er in parodistischer Übertreibung das für eine angemessene Aufführung notwendige „bürokratische“ Ambiente vermittelt.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genannten Bibliotheken sei für die freundlich zur Verfügung gestellten Quellen herzlich gedankt.

Berlin, Frühjahr 2012
Ulrich Krämer

Preface

Erik Satie (1866–1925) wrote his *Sonatine bureaucratique* in the summer of 1917, directly following the composition and production of his ballet *Parade*, a joint project realised in collaboration with Jean Cocteau (scenario) and Pablo Picasso (stage design) for Sergey Diaghilev's "Ballets russes" – a work whose first performance provoked one of the biggest scandals of music history in the early 20th century. The dedicatee of the *Sonatine* was the pianist Juliette Meerovitch, who died only two years later at the age of 24. Together with Satie, she

had given the first public reading of the four-hand version of *Parade* in November 1916 as part of the avant-garde performance series "Lyre et Palette". It took place at Cocteau's initiative in the legendary Salle Huyghens, the workshop of the painter Émile Lejeune, which had been remodelled into an exhibition and performance hall.

The *Sonatine bureaucratique* was published in September 1917 by the violinist, composer, arranger and music publisher Stéphane Chapelier, an admirer of *Parade*, who, under the pseudonym Hans Ourdine (spoken: "en sourdine" = with mute) had arranged the ballet's *Rag-Time du Paquebot* for piano two hands (see Ornella Volta, *Le rideau se lève sur un os*, in: *Revue internationale de musique française* 8, 1987, no. 23, p. 87). To provide financial cover, Chapelier had sold the publishing rights of the *Sonatine* for the British Empire to the London music publisher J. & W. Chester, which is why the first edition – the primary source for our edition – was published with bilingual text underlay (in French and in a faulty English translation). Plagued by financial problems, Chapelier ceded the rights of his entire publishing catalogue that same year to Louis Philippo, whose firm brought out a slightly revised new edition of the *Sonatine* (with a new English translation) in 1954.

The *Sonatine bureaucratique* is one of the earliest examples of "music about music" in the 20th century and thus is rightly considered as an important predecessor of Neo-Classicism. Similarly to how Stravinsky took up early classical models two years later in his ballet *Pulcinella* and modernised them through means of defamiliarisation, Satie used a concrete model, namely the Sonatina in C major op. 36 no. 1 by Muzio Clementi, which had become the epitome of bourgeois home music-making through its omnipresence in piano teaching.

Musical interconnections permeate the two pieces; they are found not only in the form and the tonal layout, which was now transposed to A major, but also at the level of the thematic structure, whereby the most important procedure

is the rhythmic analogy principle (see Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, 1990, p. 29). Through this means, Satie managed to create thematic connections to, for example, the primary theme of the first and last movements of the original, while avoiding all too obvious borrowing: the ideal prerequisite for an intentionally ironic treatment of his model. Newly composed material appears only at the periphery, for example in the main section of movement II (mm. 1–8, 17–22) or in the chordal inserts of movement III (mm. 25 f., 33–36 etc.), which is labelled "Vivache", a Frenchified send-up of the Italian tempo marking "Vivace" ("la vache" = the cow). An important role, in turn, is played by the many more or less tonally identical quotations (cf. e. g. movement I mm. 5–8, 17, 19 ff., 24 f., 34 f., 40 ff. etc.; movement II mm. 9–14 and movement III mm. 17–20, 27 f., 36–39, 45 f. etc.). They are so skilfully integrated into the musical flow that they never jarringly stand out. Satie blurs the limits between original and borrowed material so strongly that they become hardly noticeable anymore; indeed, the entire musical event becomes a parodistic play of illusions in which the perspective continuously shifts between historicising replication and contemporary re-interpretation. Enhancing this sensation are deliberately placed defamiliarisation effects such as, for example, the quotation-like turn in the brief development section of movement I (mm. 28 ff.), in which Satie shifts the original octave pendulum motion of the right hand a whole tone upward. The resultant "weakening" of the tonal reference point is, incidentally, a central aspect of the *Sonatine bureaucratique*, with which Satie clearly distinguishes himself from Clementi. As can be seen in the rejected F-major movement openings transmitted in the sketches (see illustration on p. II), Satie was long uncertain about the tonal direction of the outer movements (cf. also Orledge, p. 29). The indecisiveness experienced during the creative process apparently found its expression in the work itself.

Satie took his ironic-humorous treatment of the source to extremes by counterpointing the music (already homophonically saturated by Clementi) with a prose text added above it. This superimposes a concrete, intentionally banal level of significance onto the musical activity. The text depicts the daily routine of a lowly civil servant who rushes off to his office (movement I), passes the time in daydreams about his next promotion (movement II) and hums an “old Peruvian air” to himself before he finally has to leave his beloved office in the evening (movement III). According to the text, the man picked up the Peruvian air from a “deaf-mute in Lower Brittany”, which is probably an ironic allusion to the composer and ethnographer Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (cf. Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg, 1974, p. 30). A direct link between text and music occurs only in movement III: a piano in the neighbourhood is playing Clementi – the very C-major Sonatina whose second finale theme is quoted literally in this passage. The text of the incomplete autograph manuscript diverges strongly from that of the printed version (cf. p. 10). Here, a “well-known air” – thus another connection with a literal Clementi quotation (cf. mm. 5 ff.) – can be heard coming from the piano already at the beginning of the first movement, which bears the expression mark *Très Clementi*. Satie most certainly did not intend the prose text to be recited aloud during performance, as one encounters now and again. On the contrary, it was intended exclusively for the interpreters, similar to, for example, the texts in *Embryons desséchés*, *Sports et Divertissements*, *Heures séculaires et instantanées* and *Avant-dernières Pensées*; here the text conveys to the performers (with parodistic exaggeration) the “bureaucratic” atmosphere necessary for an ideal performance.

We cordially thank those libraries named in the *Comments* at the end of the present edition for kindly putting the sources at our disposal.

Berlin, spring 2012
Ulrich Krämer

Préface

Erik Satie (1866–1925) écrivit sa *Sonatine bureaucratique* durant l’été 1917, tout de suite après la création, par les «Ballets russes» de Serge Diaghilev, de *Parade*, ballet pour lequel il avait fourni la musique, Jean Cocteau le scénario et Pablo Picasso les décors – cette création provoqua d’ailleurs l’un des plus grands scandales musicaux du début du XX^e siècle. La *Sonatine* fut dédiée à la pianiste Juliette Meerovitch qui allait mourir deux ans plus tard, à l’âge de 24 ans. En novembre 1916, à l’instigation de Cocteau, elle avait donné avec Satie la première audition publique de la version à quatre mains de *Parade* dans la légendaire salle Huyghens (l’atelier du peintre Émile Lejeune transformé en lieu d’exposition et de concert), dans le cadre des soirées avant-gardistes «Lyre et Palette».

La *Sonatine bureaucratique* parut en septembre 1917 chez Stéphane Chapehier, violoniste, compositeur, arrangeur, éditeur et grand admirateur de *Parade*, qui, sous le pseudonyme Hans Ourdine (prononcer «en sourdine»), avait arrangé pour piano à deux mains un morceau du ballet, le *Rag-Time du Paquebot* (cf. Ornella Volta, *Le rideau se lève sur un os*, dans: *Revue internationale de musique française* 8, 1987, n° 23, p. 87). Afin d’assurer l’équilibre financier, Chapehier avait vendu les droits de la *Sonatine* pour les pays du Commonwealth à l’éditeur londonien J. & W. Chester, c’est pourquoi le texte que Satie a ajouté à la musique est imprimé en français et en anglais (la traduction anglaise est médiocre) dans la première édition – source principale de la présente édition. Chapehier eut cependant des problèmes financiers et l’ensemble de son catalogue fut repris la même année par Louis Philipppo, dont la maison publia en 1954 une nouvelle édition légèrement révisée de la *Sonatine* avec une nouvelle traduction anglaise.

La *Sonatine bureaucratique* est un des premiers exemples d’une référence à la tradition musicale au XX^e siècle et

ainsi est-elle un précurseur important de la musique néo-classique. De même que Stravinsky utilisera deux ans plus tard, dans son ballet *Pulcinella*, des modèles préclassiques qu’il «modernisera» par distanciation, Satie s’inspire ici aussi d’un modèle concret, la Sonatine en Ut majeur op. 36 n° 1 de Muzio Clementi, laquelle était devenue un morceau incontournable pour les apprentis pianistes et en tant que tel un symbole de la musique en cadre bourgeois.

Les rapports musicaux entre les deux sonatines sont profonds, car ils concernent, outre la forme et le plan tonal, transposé en La majeur, la thématique. À cet égard, le plus important des procédés mis en œuvre est celui de l’analogie rythmique (cf. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, 1990, p. 29). Grâce à cet expédient, Satie parvient à créer des liens thématiques avec la Sonatine de Clementi, notamment avec le thème principal du premier mouvement et celui du finale, tout en évitant une parenté trop manifeste. Ainsi atteint-il son but, le traitement ironique de son modèle. La part nouvellement composée n’apparaît que de façon marginale, comme p. ex. dans la partie principale du mouvement II (mes. 1–8, 17–22) ou dans les accords du mouvement III (mes. 25 s., 33–36, etc.), surnommé avec esprit *Vivache*. En revanche, les nombreuses citations, plus ou moins fidèles, jouent un rôle important (cf. p. ex., dans le mouvement I, les mes. 5–8, 17, 19 ss., 24 s., 34 s., 40 ss., etc.; dans le mouvement II, les mes. 9–14; et dans le mouvement III, les mes. 17–20, 27 s., 36–39, 45 s., etc.). Elles sont si adroitement intégrées dans le flux musical qu’elles ne rompent jamais l’harmonie de l’ensemble, Satie gommant les frontières entre ce qui est de son cru et ce qui est emprunté jusqu’à les rendre méconnaissables. L’œuvre musicale devient ainsi un jeu parodique dans lequel la perspective change continuellement entre reconstruction historique et interprétation contemporaine. À ce jeu contribuent des effets déformants utilisés sciemment, telle la tournure quasi identique dans le court développement du mouvement I (mes. 28 ss.) ou le

balancement d'octaves emprunté à la Sonatine de Clementi, à la main droite, est déplacé d'un ton vers le haut. La «dilution» de la tonalité qui en résulte, et permet à Satie de prendre clairement ses distances avec son modèle, est du reste un aspect central de la *Sonatine bureaucratique*. Comme le montrent les ébauches conservées, mais rejetées par la suite des débuts de mouvements en Fa majeur (voir illustration p. II), le compositeur resta longtemps indécis quant à l'orientation tonale des mouvements extrêmes (cf. aussi Orledge, p. 29). Manifestement, cette hésitation durant la composition a déteint sur l'œuvre elle-même.

Satie pousse à son maximum le traitement ironique de son modèle en mettant sur la musique de Clementi déjà homophone jusqu'à la modèle, quasi comme contrepoint, un texte humoristique racontant de manière volontairement banale la journée d'un petit fon-

tionnaire: «Il va gaiement à son bureau» (mouvement I), passe son temps à songer à son avancement (mouvement II) et «chantonne un vieil air péruvien» jusqu'à ce qu'il lui faille «quitter son bon bureau» (mouvement III). Cet air péruvien, le fonctionnaire l'a, d'après le texte, soi-disant «recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet» – peut-être une allusion ironique au compositeur et ethnologue Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (cf. Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Ratisbonne, 1974, p. 30). Un rapport direct entre le texte et la musique n'est établi que dans le mouvement III où il est question d'«un piano voisin [qui] joue du Clementi» – précisément cette Sonatine en Ut majeur dont est cité à cet endroit le deuxième thème du finale note pour note. Le texte de l'autographe, incomplet, diverge fortement de celui de la version imprimée (cf. pp. 8 s. ou 10). Dans l'autographe, ledit piano se fait entendre dès le début du mouve-

ment I, qui porte l'indication *Très Clementi*, avec un «air connu» – et là encore sur une citation littérale de la Sonatine de Clementi (cf. mes. 5 ss.). Ce n'était sûrement pas l'intention de Satie que le texte soit récité en contrepoint de la musique, comme on l'entend parfois. Ce texte était en fait exclusivement destiné à l'interprète – comme dans *Embryons desséchés*, *Sports et Divertissements*, *Heures séculaires et instantanées* ou *Avant-dernières Pensées* – et devait lui communiquer sous une forme parodique exagérée l'atmosphère «bureaucratique» nécessaire à une exécution appropriée.

Nous aimerions remercier les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Berlin, printemps 2012
Ulrich Krämer