



GRAND
PIANO

SATIE

INTÉGRALE DE LA MUSIQUE
POUR PIANO • 2
NOUVELLE ÉDITION SALABERT
LE FILS DES ÉTOILES

NICOLAS HORVATH

ERIK SATIE (1866-1925)
INTÉGRALE DE LA MUSIQUE POUR PIANO • 2
NOUVELLE ÉDITION SALABERT

LE FILS DES ÉTOILES

NICOLAS HORVATH, *Piano*

Numéro de catalogue : GP762

Date d'enregistrement : 10 décembre 2014

Lieu d'enregistrement : Villa Bossi, Bodio, Italie

Publishers: Durand/Salabert/Eschig 2016 Edition

Piano : Érard de Cosima Wagner, modèle 55613, année 1881

Producteur et Éditeur : Alexis Guervas (Les Rouages)

Ingénieur du son : Ermanno De Stefani

Rédaction du livret : Robert Orledge

Traduction française : Nicolas Horvath

Photographies de l'artiste : Laszlo Horvath

Portrait du compositeur : Paul Signac, (c. 1890, Crayon Conté on paper) © Musée d'Orsay, Paris

Cover Art: Sigrid Osa

L'artiste tient à remercier sincèrement Ornella Volta et la Fondation Erik Satie.

	LE FILS DES ÉTOILES (?1891) *	73:56
1	Prélude de l'Acte 1 – La Vocation	03:53
2	Autre musique pour le Premier Acte	21:28
3	Prélude de l'Acte 2 – L'Initiation	03:25
4	Autre musique pour le Deuxième Acte	20:59
5	Prélude de l'Acte 3 – L'Incantation	05:10
6	Autre musique pour le Troisième Acte	18:38
7	FÊTE DONNÉE PAR DES CHEVALIERS NORMANDS EN L'HONNEUR D'UNE JEUNE DEMOISELLE (XI^e SIÈCLE) (1892)	03:08

*

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL

DE LA VERSION RÉVISÉE PAR
ROBERT ORLEDGE

DURÉE TOTALE: 77:10

ERIK SATIE (1866-1925)
INTÉGRALE DE LA MUSIQUE POUR PIANO •
NOUVELLE ÉDITION SALABERT

**À PROPOS DE NICOLAS HORVATH ET DE LA NOUVELLE ÉDITION SALABERT DES
« ŒUVRES POUR PIANO » DE SATIE.**

En 2014, j'ai été contacté (en tant que professeur de musicologie spécialiste de Satie) par Nicolas Horvath, un jeune pianiste français de renommée internationale, à propos d'un projet d'enregistrement des œuvres complètes pour piano. Après avoir entendu ses interprétations phénoménales de la musique de Philip Glass ainsi que son étonnante virtuosité et sa sensibilité dans ses interprétations de Liszt, Chopin et autres compositeurs, je me suis dit que sa recherche de nouvelles approches de la musique classique et de la musique moderne en ferait un interprète idéal pour la musique révolutionnaire d'Erik Satie. J'ai donc donné mon accord pour être son conseiller artistique. Quand la demande d'éditer toute la musique pour piano de Satie est venue de Salabert (Milan), cela m'a donné une opportunité rêvée pour revisiter toutes ces œuvres merveilleuses et ôter les trop nombreuses erreurs qui se sont accumulées et sont rentrées dans les habitudes au fil des années. Certaines erreurs venaient de Satie lui-même, dues à ses relectures quelque peu fantasques – comme dans la *Deuxième Sarabande*. Cette dernière fait partie des œuvres qui rendirent Satie célèbre, grâce à la présentation en 1911 de cette *Deuxième Sarabande* à l'élite musicale parisienne lors d'un concert de la Société Musicale Indépendante à la Salle Gaveau. Le besoin d'en avoir un enregistrement authentique était devenu nécessaire.

J'ai aussi eu de longues conversations avec Nicolas sur ce que pourrait constituer "toute" la musique pour piano de Satie. Devrait-on inclure les accompagnements de chansons ? Devrait-on inclure de la musique probablement composée pour l'harmonium (comme *Uspud*) ? Devrait-on inclure les duos pour piano dans un enregistrement séparé des différentes parties plus tard combinées en post-production ? Devrait-on inclure des

chansons populaires pour lesquelles le texte et la partie vocale sont soit sans parole, soit manquants (comme dans *Impérial Oxford*) ? Devrait-on inclure deux pièces des débuts intitulées *Quatuor à Corde* même s'ils ont été évidemment conçus tous les deux pour et au clavier ? Nul ne pourra jamais savoir à quel point Satie voulait intentionnellement induire en erreur (ou amuser) son audience avec ses indications qui peuvent émailler sur ses œuvres ou s'il était entièrement sérieux – ce qui arrive moins souvent qu'on ne pourrait l'imaginer. Ces conversations m'ont aussi aidé à prendre des décisions pour entièrement remettre à jour les nouvelles éditions Salabert publiées en 2016. J'ai donc partagé mes conclusions et corrections avec Nicolas. Cela me semblait être dans le meilleur intérêt pour Satie, intérêt pour lequel nous devrions tous œuvrer.

En fin de compte, j'ai décidé de prendre la musique écrite pour clavier seul, en traitant les duos comme un genre spécifique. J'y ai inclus les réductions réalisées par Satie lui-même de ses propres ballets (comme *Mercur* et *Relâche*) mais exclu les accompagnements des chansons, ou les morceaux publiés par Robert Caby qui n'étaient pas affiliés à Satie comme la *Rêverie du pauvre* (MC 399). Cette dernière s'est avérée n'être qu'une transposition de l'accompagnement de la chanson de Massenet, *Les enfants*, réalisée vers 1900 pour une parodie de Vincent Hyspa (renommée *Les éléphants*).

Seuls ont été retenus les morceaux dont les titres ont été donnés par Satie, même si j'ai décidé d'inclure quelques premières de pièces musicales ayant un réel intérêt. Identifiables et entièrement finies, Satie les avait simplement remplacées par des versions plus récentes (comme les premières versions de *Le Golf* et *Le Tennis* dans *Sports et divertissements*).

En revanche, dans le cas de certaines pièces très brèves, il s'est avéré difficile de décider si Satie avait pu les considérer comme véritablement terminées. Ainsi, *Air*, le morceau intitulé par Caby en 1968, a été inclus en tant que *Pièce sans titre, 1914*. A contrario *Bévue indiscreète* et *Le vizir autrichien* (tous deux tirés de manière fantaisiste par Satie) ne l'ont pas été. Ces derniers menuets ne sont que de simples ébauches incomplètes et

préparatoires de *Profondeur*, pièce plus substantielle et naturellement inclue même si Satie ne l'a pas publiée de son vivant. Il faudrait pouvoir faire revenir Satie de l'au-delà afin de décider avec précision ce que pourrait être la composition d'une « Intégrale » de sa musique pour piano. Il se pourrait bien qu'il nous réponde « uniquement ce que j'ai choisi de publier de mon vivant », mais cela nous priverait de la plupart de la musique Rose+Croix (publiée à titre posthume par Darius Milhaud). Par conséquent, les problèmes étant sans fin, seules des propositions individuelles peuvent être envisageables. Cette intégrale en est l'une d'elles.

Cette intégrale propose des pièces dont l'existence est inconnue même des aficionados d'Erik Satie. Prenons pour exemple ce que je pense être les deux premiers mouvements de la *Petite Sonate* écrite pour Vincent d'Indy lors de ses années étudiantes à la Schola Cantorum (en tant que partie du « Ille Cours » en 1908-9). La *Petite Sonate* reçut les louanges de d'Indy, sans doute à la plus grande surprise de Satie. *Profondeur*, rappelant la forme du menuet, est peut-être voulu comme le troisième mouvement de cette même sonate. Ainsi, et pour la première fois, les trois mouvements de la *Petite Sonate* sont présentés dans leur intégralité. Par la même occasion, j'ai inclus d'autres exercices de la Schola afin de montrer d'autres types de pièces sur lesquelles Satie travaillait ; quelques réductions pour piano de ses chansons les plus populaires (quand Satie les réalisait lui-même) ; d'autres parties alternatives de *Préludes flasques* et *Enfantines* (uniquement quand elles atteignent l'excellence des pièces du même cycle que Satie a choisi de publier) ; et les versions pour piano seul des 2 premiers mouvements de *La Belle excentrique* (contenant des différences importantes par rapport aux versions pour piano à quatre mains, plus connues). Rétrospectivement, j'ai aussi inclus deux reconstructions de morceaux de la dernière période que Satie voulait finir : *La mer est pleine d'eau : c'est à n'y rien comprendre* autant pour son titre merveilleux que pour son contenu ; et l'embryonnaire *Septième Nocturne*. En 1919, Satie ayant prévu d'écrire sept *Nocturnes*, cette version est la seule à pouvoir véritablement se nommer ainsi. Dans la même tonalité et du même esprit que le premier *Nocturne*, elle devient ainsi une subtile coda à l'ensemble de ce cycle musical.

Bien entendu sont incluses les pièces qu'on ne présente plus telles que les *Gymnopédies* et *Gnossiennes*. Le champ d'exploration est vaste et cette musique doit être réévaluée. Cette constatation prend tout son sens en suivant les vitesses d'exécution adoptées. Satie était resté la plupart du temps vague quant à la définition des tempi. Toute la musique *Rose+Croix* est notée « Lent » ou « Très lent ». Cette léthargie est traditionnellement appliquée sur chaque noire, voir même sur chaque croche de pièces telles que les *Gymnopédies* alors que Satie voulait sûrement signifier un rythme lent à appliquer pour une mesure (ou cellule mélodique) entière. Ainsi, Satie réprimanda le chef d'orchestre Roger Désormière en 1923 pour ne pas avoir mis l'accent sur le deuxième accord de chaque mesure en les rendant ainsi apathiques. La première version de la *Première Sarabande* était notée noire = 104, même si Satie l'a plus tard ralentie à noir = 84, les *Sarabandes* sont souvent (et par erreur) jouées trop lentement. Un bon sens musical doit en être le guide, et tout ce qui peut s'apparenter à un chant lugubre ou tout ce qui ignore le concept même de sa vision musicale va à l'encontre du souhait du compositeur.

LE GÉNIE DE SATIE ET SA MODERNITÉ INDISCUTABLE

Erik Satie (1866-1925) était indiscutablement un génie. John Cage le considérait comme « indispensable » à tout musicien moderne. Cependant, quelques explications peuvent être nécessaires. Commençons par les années malheureuses, années passées au Conservatoire de Paris (1879-86) qui ont convaincu Erik Satie de rejeter les excès du Romantisme musical, avec sa forte expressivité, ses excès émotionnels et ses développements menant indéniablement vers de grands climax.

Ses années au Conservatoire ont été probablement imposées par sa belle-mère, Eugénie, une pianiste composant de la musique de salon pour briller en société. Malgré l'exécution lors d'examens, d'œuvres comme les ballades de Chopin et les Concertos de Mendelssohn, son identité future commençait déjà à s'affirmer en rejetant de sa propre musique toute virtuosité et toute forme traditionnelle. Il est étonnant de découvrir, en

1886, une curieuse influence de Chopin dans ses toutes premières œuvres comme dans la *Valse~Ballet* et la *Fantaisie~Valse* ; ses seules tentatives attendrissantes de musique conventionnelle « de salon ». Toutefois, la difficulté chez Satie n'est pas technique mais plutôt interprétative, et n'est « tape à l'oeil » qu'uniquement lors de farces (lorsque Satie singe la fin répétitive de la Huitième Symphonie de Beethoven dans *De Podophthalma*), ou de parodies de sonates académiques (tels que *D'Holothurie* ainsi que les célèbres *Embryons desséchés* de 1913).

Un autre facteur est à prendre en considération. Même si Satie était un mélodiste hors pair doublé d'une écoute remarquable et était capable de créer des harmonies inoubliables, son ami et collaborateur, le poète espagnol J.P Contamine de Latour (1867-1926) rappelle dans ses mémoires que durant les années 1890, Satie « était dans la situation d'un homme qui ne connaîtrait que treize lettres de l'alphabet et déciderait de créer toute une littérature nouvelle avec ces seuls moyens, plutôt que d'avouer sa pauvreté. Comme audace on n'avait pas encore trouvé mieux, mais il tenait à l'honneur de réussir avec son système ». Les lacunes techniques le poussent à reprendre, de 1905 à 1912, des études de contrepoint, de composition et d'analyse avec Albert Roussel et Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Pendant cette période il inventa (littéralement) la « Fugue Moderne » avec sa simplicité assumée (*En habit de cheval*). Progressivement son approche devient plus horizontale et même plus aérée, notamment dans la soixantaine de morceaux pour piano qu'il composa entre 1912 et 1915, dont les fameux *Sports et divertissements*.

Dans sa production *Rose+Croix*, Satie, tel un alchimiste des sons, est à la recherche d'innovations. Il s'inspire fortement des techniques du plain-chant médiéval mais sans les suivre à la lettre. Ainsi, dans les quatre *Ogives* (1886?), il les utilisa comme structure et comme moyen à la fois d'expansion et d'équilibre formel avec leurs lents enchaînements d'accords, aux textures et dynamiques fortement contrastées. Mais à l'intérieur de ces formules hiératiques, Satie était continuellement en train d'expérimenter et d'inventer de nouvelles structures et développements – comme dans la *Fête donnée par des Chevaliers*

Normands en l'honneur d'une jeune demoiselle avec ses treize cellules harmoniques imbriquées et divisées en catégories mélodiques, ou le bipartite *Prélude du Nazaréen* (composé lui aussi en 1892), dans laquelle il perfectionna son concept décrit par Patrick Gowers comme une « forme de ponctuation » musicale. Ici, l'organisation complexe composée de nombreuses cellules musicales agit en tant que prose. Sa ponctuation est pourvue d'une série de figures récurrentes – une cadence agit en tant que virgules, et deux cadences successives agissent en tant que points. Ces œuvres ont des rythmes distincts et des harmonies plus voluptueuses qui les distinguent de la littérature musicale de son temps.

En 1917, pendant qu'il composait *La Mort de Socrate*, Satie rédigea un article révélateur appelé « La Matière (Idée) et la Main d'Oeuvre (Couture) ». Dans cet article, Satie méditait sur sa carrière en tant que compositeur professionnel. Nous pouvons y noter deux phrases prophétiques : « Une mélodie n'a pas son *harmonie*, pas plus qu'un paysage n'a sa *couleur*. Les possibilités harmoniques d'une mélodie sont infinies... N'oubliez pas que la mélodie est l'Idée, le contour, ainsi qu'elle est la forme et la matière d'une œuvre. L'harmonie, elle, est un éclairage, une exposition de l'objet, son reflet. »

« S'il y a forme & écriture nouvelle, il y a métier nouveau... L'Idée peut se passer de l'Art. Méfions-nous de l'Art : il n'est souvent que de la Virtuosité ».

Pour Satie, l'Idée était un point gravitationnel agissant simultanément au niveau de la composition comme un initiateur de mélodie, et comme une force pouvant transcender ce qui était considéré par le plus grand nombre comme du Grand Art.

En 1917, fraîchement diplômé de la Schola Cantorum, Satie avait en sa possession les moyens techniques suffisamment sophistiqués pour atteindre ce Grand Art. Même si son orchestration est en réalité plus proche de l'instrumentation, Satie choisit de rester dans la simplicité, la clarté, la précision, l'élégance et l'économie – caractéristiques lui semblant typiquement françaises. Toutefois, il se considérait surtout comme Parisien. Par

conséquent, les éléments de sophistication, de surprise, de chic rentraient également dans l'équation. Cette approche unique influença fortement le monde de l'élégance des années 1920. Satie devint non seulement le « parrain » du Groupe des Six, mais aussi la personnification de l'« Esprit Nouveau ».

Pour Satie, le concept de l'Idée même prévalait avant toute chose, et était l'étincelle agissant sur la genèse de nouvelles œuvres. On peut affirmer que là se trouve la source du particularisme de son génie. Satie ne se considérait pas comme un intellectuel. En revanche, peu de compositeurs ont donné naissance à un corpus d'œuvres si originales qu'elles continuent d'influencer de nouvelles générations de compositeurs. Après la deuxième Guerre Mondiale, une fois qu'elles furent reconnues internationalement, les idées iconoclastes abondantes de Satie eurent un effet marquant sur l'esthétique de John Cage et de ses contemporains, et tout particulièrement grâce à sa musique pour piano. Sous la surface des poignantes *Gymnopédies* se situe le concept d'une musique radicalement détachée de sa source implicite d'inspiration : des danses célébratoires de jeunes hommes spartiates dans le plus simple appareil. Ce divorce est accentué par une citation apocalyptique ajoutée en préface de *Les Antiques* de Contamine de Latour : « Oblique et coupant l'ombre en torrent éclatant / Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie ». Pour Satie, cet ensemble de pièces ne pouvait se concevoir que sous un angle architectural ; comme si l'on observait une sculpture sous tous ses angles. Si un côté paraissait bon, alors l'ensemble même de la création se devait de l'être.

Ce concept spatial d'une musique architecturale où des mosaïques sonores larges et immatérielles immergent des textes ne partageant avec cette même musique que le titre. Cela est tout particulièrement visible dans ses œuvres théâtrales telles que *Le Fils des étoiles* ou l'étrange ballet « chrétien » *Uspud* (qui bien avant e.e. cummings, présente un texte entièrement en minuscules).

À de rares occasions et sans ses premières œuvres, Satie nous donne des indications théâtrales – tout comme le *Prélude à La Porte héroïque du ciel* (1894) avec sa mention

de levé de rideau et, dans les premiers moments de la scène d'ouverture, sa petite extension musicale. Satie aimait tant cette pièce qu'il se l'était dédié à lui-même ! Mais nous ne pouvons rien entendre dans la musique pouvant être en relation avec la prose mystique et exubérante de Jules Bois.

Un peu plus tôt, en 1893, Satie connut sa seule et unique passion amoureuse avec l'artiste Suzanne Valadon (1867-1938). Cette relation particulièrement agitée et destructrice lui laissa une marque indélébile. Il se confia musicalement à travers deux œuvres très particulières : Les *Danses Gothiques* et Les *Vexations*. Les *Danses Gothiques*, une immense fresque composée d'un grand nombre de cellules musicales afin de préserver le « calme et la tranquillité de son âme », se divisent arbitrairement en neuf danses distinctes avec des titres religieux élaborés : le plus souvent, une nouvelle danse commence en plein milieu d'un motif. Les nombreux titres et la musique peuvent sembler sans rapport et influencent aucunement le déroulement des différentes cellules musicales. La pièce suivante, les *Vexations*, est une œuvre extraordinaire. Répétitive et introspective, elle commence avec une (absolument nécessaire) période de méditation silencieuse. Le morceau doit être répété 840 fois et son matériau thématique comprend 11 des 12 demi-tons de la gamme chromatique. Connexion évidente avec la suite de Lucas (1, 3, 4, 7, 11 etc, jusqu'à 840 – la somme des 12 premiers termes, jusqu'à 322). Satie invente donc le tout premier morceau utilisant l'intégralité des notes de la gamme chromatique, tout en étant quasi-sériel (avec une subdivision hexachordale, qui deviendra plus tard la favorite d'Anton Webern). Pour compléter ce tableau visionnaire, le thème des *Vexations* comprend les tonalités de mi bémol, do et fa dièse mineur et, dans ses cinq dernières notes de Mi Majeur. Nous pouvons aussi retrouver dans la minuscule chanson de Satie *Bonjour Biqui, Bonjour!* (composée pour Suzanne, le 2 Avril 1893 comme cadeau de Pâques) les accords 1 et 13 de la suite des *Vexations*. Les *Vexations* reprennent là où la chanson s'arrête et, par conséquent, elles se complètent. Si l'on se souvient que *Vexations* était le sous-titre du *Coelum Philosophorum* de Paracelse, l'alchimiste Suisse du XVI^e siècle, on peut commencer à réaliser que la musique de la plupart des morceaux de Satie recèle des mystères insoupçonnés et enfouis. Telles des arcanes occultes qui

ne pourront se révéler qu'aux initiés... les plus contemplatifs des chercheurs. Ainsi, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi John Cage attachait tant d'importance à ce morceau étrangement chromatique et répétitif dont la base dure moins d'une minute. Si nous prenons en compte la fascination qu'avait Satie pour l'histoire médiévale, la magie, l'alchimie... cette connexion devient évidente.

En 1914, nous retrouvons le Satie précurseur inventant le piano préparé, la si fameuse marque de fabrique Cageienne, en plaçant des feuilles de papier de soie entre les marteaux et les cordes lors de première de *Le Piège de Méduse*. En 1917, Satie invente le concept de la *Musique d'Ameublement*, véritable précurseur de la « muzak » (musique conçue pour ne pas être écoutée) ; et en 1922, une nouvelle approche chorégraphique. Satie propose à André Derain et Léonide Massine de réaliser une « chorégraphie *initiale* » : la musique ne devait être composée qu'après l'élaboration de la chorégraphie. En 1924, Satie réalise la première synchronisation musicale d'un film muet avec *Entr'acte* de René Clair (publiée sous le titre *Cinéma*). Le terme « sur-réalisme » fut inventé par Apollinaire à propos de *Parade* de Satie. Le terme « minimalisme » si souvent employé dans la musique moderne, trouve son origine dans les morceaux faussement répétitifs avec leurs petites surprises occasionnelles, tout comme dans *Aubade des Avant-dernières pensées* (1915), qui initialement devait être une sérénade ne comportant qu'un seul et unique accord, ou dans *l'étrange rumeur* dédiée à Paul Dukas.

Malheureusement, dans le cas où l'interprète ne s'implique pas totalement dans la pensée de Satie, le concept à l'origine d'une œuvre de Satie peut paraître plus significatif que son résultat musical.

Ainsi les vingt et un minuscules *Sports et divertissements* sont traditionnellement compris sous l'angle de l'amusement. Pour combattre ces idées reçues, nous devons nous rappeler que, tout comme les haïku japonais, cette association entre musique, poèmes en prose et tableaux cubistes a été conçue comme vingt et une mini « Œuvres d'Art Total », ce qui, pour l'époque, était remarquable. Plus que tout autre compositeur de son

temps, Satie a cherché à annihiler les frontières entre les Arts et à replacer la musique en tant qu'élément essentiel dans l'interaction entre les différents niveaux d'expérience esthétique. Travaillant sans relâche pour transcender les limites même de ses propres contributions avant-gardistes, Satie serait ainsi le premier artiste transculturel. Sa quête pour faire connaître ses travaux de plus en plus radicaux l'a amené, pendant les années d'après-guerre, à travailler avec des noms aussi prestigieux que Picasso, Braque, Cocteau, Derain, Diaghilev, Massine, Rolf de Maré et Brancusi lors de commissions.

À sa mort, la société musicale jeta l'opprobre sur toute son œuvre musicale. Malgré cela, son esprit vif et son iconoclasme est un modèle et une source d'inspiration de compositeurs aussi divers que Virgil Thomson, Steve Reich, Morton Feldman, Howard Skempton, Christopher Hobbs et Harrison Birtwistle, pour ne citer que quelques-uns, ce qui assure le succès durable de la musique d'Erik Satie et de son indiscutable influence au XXI^{ème} siècle.

À PROPOS DE CET ENREGISTREMENT

La musique Rose+Croix (1891-95)

Le Fils des étoiles (?Décembre 1891).

Nous nous trouvons là en présence d'une des compositions d'Erik Satie les plus longues. **Le Fils des étoiles** est la musique de scène du drame pastoral antique en trois actes de Péladan. L'intrigue du *Fils des étoiles* se déroule en l'an 3000 avant JC à Chaldée. Oelohil, l'un des personnage, est un berger androgyne de seize ans. Sur l'ensemble de l'œuvre, seuls les trois préludes aux actes furent publiés et joués du vivant de Satie. Lors de leurs publications en 1896, ces préludes furent trompeusement nommés «Wagnerie Kaldéenne» par Baudoux, son éditeur. Mis à part ce détail, l'édition était en tout point admirable, les préludes étant imprimés entièrement à l'encre rouge et sans barre de mesure. Elle comportait aussi en préface une « dédicace » de Satie portant le sceau de l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, le mouvement religieux qu'il venait de fonder.

Œuvre originellement destinée pour harpes et flûtes, il n'existe à ce jour aucune trace de partitions voir même d'un travail préparatoire à l'attention d'instruments autres que le piano. Ce n'est qu'à la lecture d'annotations présentes uniquement sur l'édition originale du **Fils des étoiles** que nous pouvons être en mesure d'imaginer la possible instrumentation de cette œuvre. Les parties pour harpes commencent par les célèbres accords chromatiques en quartes. Ces enchaînements d'accords sont pratiquement impossible à jouer sur cet instrument. Tout nous porte à croire que les préludes ont été joués par Satie lui-même au piano ou à l'harmonium lors de la première soirée Rose+Croix qui se déroula à la Galerie Durant-Ruel le 22 Mars 1892. La musique avait été annoncée à la presse et au public comme étant « d'un caractère admirablement oriental ». Et Satie, qui n'en était pas à son premier tour joué à Péladan, puisa plutôt son inspiration auprès des monodies moyenâgeuses des Cantiques pour illustrer la ligne mélodique ascendante planant sur les fameux accords en quartes.

Mais cela dérouta le public qui, lors de la création en 1892, « accueillit [les préludes] par un silence glacial ». Cela ternit considérablement cette « Musique magnifiquement incomprise ».

L'intégralité de la musique de scène, présente dans cet enregistrement, est composée de courtes sections se juxtaposant. Nous pouvons aussi remarquer qu'à la fin de l'Acte 1, Satie insère une très belle **Gnossienne**.

Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIe siècle) (1892).

Tout comme son titre le laisse présager, **Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIe siècle)**, est inspiré de la technique du plein-chant. Publiée à titre posthume par Darius Milhaud en tant que premier des *Quatre Préludes*, **Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIe siècle)** inverse le processus des **Ogives**. La pièce s'ouvre sur le thème formé d'accords harmonisés modalement, suivi par le chant monodique doublé à l'octave. A travers **Fête**

donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIe siècle), Satie élabore un nouveau système compositionnel basé sur des séries de cadences récurrentes agissant comme une ponctuation musicale dont les parties extérieures sont elles-mêmes animées en mouvements contraires.



ORDRE DE LA ROSE † CROIX DU TEMPLE
Œuvres Esthétiques des 1892
 GALERIES DURAND-RUEL
 11, Rue Le Pelletier, 11

SOIRÉES DE LA ROSE † CROIX
 300 Places — Prix unique : 50 Francs

Répétition générale du 19 Mars 1892

PREMIÈRE SOIRÉE
 LE 22 MARS 1892 — A 8 HEURES 1/2

La Messe du Pape Marcello

PALESTRINA
 Chantée à Capella, in extenso, par 40 voix
 SOUS LA DIRECTION DE BIHN GRALLON

L'œuvre de ce **Rose † Croix** est **Très** de nos jours, pour être à la fois esthétique et véritablement traditionnelle et historique, inspirée en tous moments par la chef-d'œuvre de la musique religieuse à cette **Messe de Pape Marcello** qui fut composée en exécution des vœux de Saint Charles de Trombi.

Composée en 1764, en contrepoint depuis à six parties, elle est répétée depuis trois siècles comme la plus haute expression du chant religieux.

Fig. IV, symphonie de caractère moderne et néanmoins jolii que est un assemblé depuis deux siècles, ainsi le **haute** des styles. Palestrina écrit sa Messe et sera le modèle d'une sorte d'œcouménisme.

Les plans de l'harmonie retournent à cette audition le point de départ et d'analyse on s'appuie sur deux colonnes d'Harmonie de la Beauté harmonique, les deux incommensurables : le **Final** de la messe des Symphonies et les deux autres sections de **Parallèle**, cette œuvre la plus sublime du siècle.

Le Conservatoire chargé par les Impératrices sous le même Mère s'enrichit et ramasse que nos collections devaient que dans les collections de la haute culture.

Au reste, exécution, ici, signifie véritablement, la mission est d'abord éducatrice lui-même par l'assimilation de cette œuvre, qui contribue à la base de l'humanité moderne son **beauté**.

La notation est valable toujours en appuyant à complètement chargé et fait qu'elle seule, respectant, véritablement l'œuvre de la mesure, il vient parler qu'en tout temps dans la musique du XVIe siècle on s'est écarté considérablement comme nous le verrons ; et enfin, le mouvement qu'il convient de prendre est d'ailleurs, car toutes les expériences tendent à en faire envisager la hauteur etc. de l'œuvre comme il était que de ce siècle, on ne peut avoir de ce côté que des indications discutable.

Si une correction à son regard toute une bibliographie et résumé l'ouvrage des auteurs modernes dont le nom fait autorité : Nibelungen, Châno, Fata, d'Orléans, etc. ce qui représente les seuls documents de son point d'insertion hors de l'Europe.

Si, par la possibilité de voir, le passage la portée on l'œuvre est vu, et par vu, dans vignes un, on peut dire qu'un souvenir noble de vous dire : j'ai écrit le **Final** des **Beautés**.

Comme je suis plus, Dieu just, qu'un **Normand**, vous êtes plus que des livres d'œuvre, vous, mes premiers auteurs, nobles réalisateurs de ma pensée. »

M. **Émile** a composé trois **opéras** pour **Paris** et **Rome**, d'un caractère véritablement original et qui, au point de chaque acte, préparèrent admirablement le spectateur au tableau qui va commencer.

Il a même joué **autres**, que l'Œuvre de la **Rose † Croix** d'honneur de mettre en lumière : les **Œuvres de la Rose-Croix, Sonnerie de l'Ordre, Sonnerie du Grand Maître, Sonnerie de l'Archevêque**, pour **Paris** et **Genève**.

L'originalité et le style sobres de ces compositions les ont fait adopter par l'Œuvre, pour ses exécutions. Elles ne peuvent, du reste, à moins d'une **bonne** du **grand Maître**, être exécutées qu'aux réunions de l'Œuvre.

ORDRE DU SPECTACLE

1. **Messe du Pape Marcello de Palestrina**, chantée à Capella par 40 voix, sous la direction de BIHN GRALLON.

2. **Sonnerie de l'Ordre**, Émile SATIE.

3. **Gloire à Palestrina**, prose de SATIE, dite par le baryton (M^r DUBOIS).

4. **Sonnerie du grand Maître**, Émile SATIE.

5. **Prélude de la Vocation**, Émile SATIE.

Le Fil des Études

1. **Acte I. — La Vocation**.

2. **Prélude de l'Initiation**, Émile SATIE.

3. **Acte II. — L'Initiation**.

4. **Prélude de l'Ascension**, Émile SATIE.

5. **Acte III. — L'Ascension**.

6. **Sonnerie de l'Archevêque**, Émile SATIE.

SE VEND AU PROFIT DE L'ORDRE

La Queste du Graal

PROSES LYRIQUES DES DIX ROMANS

de

SAR PELADAN

Avec 100 Dessins et un Portrait de Sar, 1 beau volume, 3 francs

CATALOGUE ILLUSTRÉ DU SALON DE LA ROSE † CROIX

Paris, 2 fr. 50

Ce Programme de 22 Mars sera à la disposition générale de l'Œuvre des **Beautés**, 11 Rue, à la disposition générale de la **Messe de Palestrina**, le Vendredi 20 Mars 1892.

Paris, 1892.

Brochure distribuée lors de la Première Soirée Rose+Croix

© Coll.particulière

SOIRÉES DE LA ROSE+CROIX

PREMIÈRE SOIRÉE

DITE DE

PALESTRINA

LE JEUDI 17 MARS

La Messe du Pape Marcello

DE PALESTRINA

Chantée à Capella, par 40 voix

A PALESTRINA

LOUANGE du SAR

La Sonate du Clair de Lune

OPÉRA (fragment chanté) de BENEDETTUS

LE FILS DES ÉTOILES

Wagnerio Kaldénno en 3 actes, du SAR **Joséphin PELADAN**

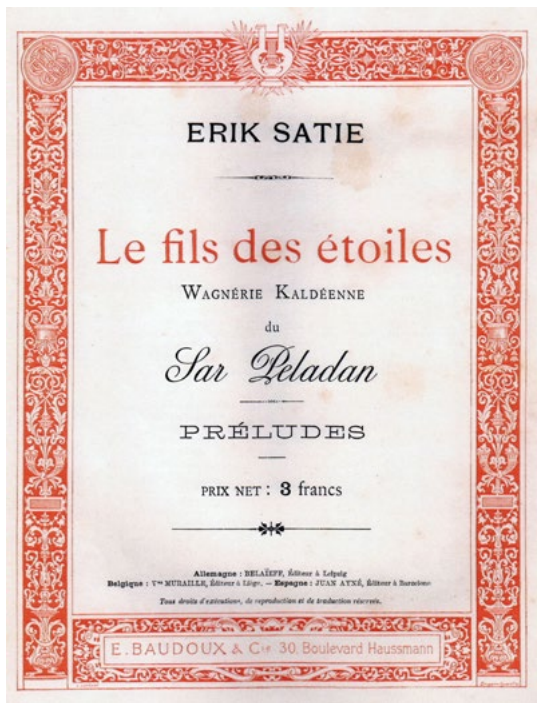
AVEC UNE SUITE HARMONIQUE DE ERIK SATIE

200 places : *Prix unique 20 fr.*



a. Programme de la Première Soirée Rose+Croix © Coll.Priv.

b. Affiche du Salon de la Rose+Croix du 10 Mars au 10 Avril à la Galerie Durand-Ruel, par Carlos Schwabe © Coll.Priv.



Première édition des Préludes du Fils des Etoiles par E. Baudoux & Cie, 1896 © Coll.Priv.

MOI, ERIK SATIE

"Lorsque je me rencontrai avec lui [Debussy], au commencement de notre liaison, il était tout imprégné de Moussorgsky + cherchait très consciencieusement une voie qui ne se laissait pas commodément trouver. Sur ce chapitre, j'avais, moi, une grande avance sur lui: les "prix" de Rome, ou d'autres villes, n'alourdissaient pas ma marche, étant donné que je ne porte pas de ces prix-là sur moi ni sur mon dos; car je suis un homme dans le genre d'Adam (du Paradis), lequel n'a jamais remporté de prix un paresseux, sans doute.

J'écrivais, à ce moment-là, le *Fils des étoiles* sur un texte de Joséphin Peladan; + j'expliquais, à Debussy, le besoin pour nous Français de se dégager de l'aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et lui faisais-je remarquer que je n'étais nullement anti-wagnérien, mais que nous devions avoir une musique à nous sans choucroute, si possible.

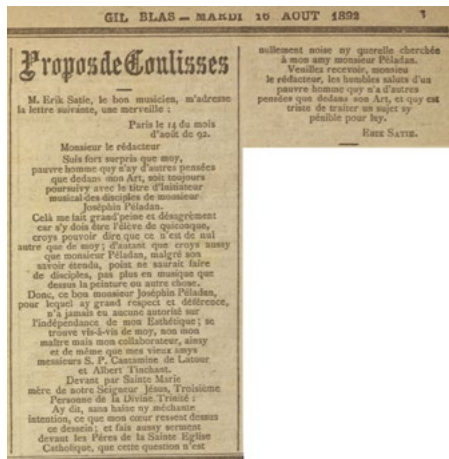
Pourquoi ne pas se servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions?

Là était la source d'un départ profitable à des expériences fécondes en réalisations quasi-sûres fructueuses, même...Qui pouvait lui montrer des exemples? lui révéler des trouvailles? lui indiquer le terrain à fouiller? lui fournir des observations éprouvées?...Qui?...

Dès que je le vis pour la première fois, je fus porté vers lui + désirai vivre sans cesse à ses côtés. J'eus pendant trente ans, le bonheur de pouvoir réaliser ce vœu. Nous avons compris à demi-mot, sans explications compliquées, car nous nous connaissions depuis toujours, il semblait.

J'assistais à tout son développement créateur. Le Quatuor, les Chansons de Bilitis, Pelléas et Mélisande, naquirent devant moi; & et je puis encore oublier l'émotion que cette musique me donna; car je savourais délicieusement la 'nébulosité' nouvelle & précieuse, à ce moment. Et les magnifiques Morceaux de piano, sous ses doigts, prenaient des poses de fées, s'alanguissaient & murmuraient en de tendres mélancolies.

L'esthétique de Debussy se rattache au symbolisme dans plusieurs de ses œuvres: elle est impressionniste dans l'ensemble de son œuvre. Pardonnez-le-moi, je vous prie: n'en suis-je pas un peu la cause? On le dit... Je ne veux pas répondre: cela ne m'intéresse plus [en 1922]."



Je dois vous avouer qu'en 92, mes problèmes étaient d'un autre ordre. Je découvrais que mon ami de toujours, Contamine de Latour était loin de comprendre ma démarche. Pour lui, je me trouvais « dans la situation d'un homme qui ne connaîtrait que treize lettres de l'alphabet et déciderait de créer une littérature nouvelle avec ces seuls moyens ». Pour lui prouver le contraire, je m'étais mis en tête de créer des pièces aux sonorités archaïsantes tel que *Fête donnée pour les Chevaliers Normandes en l'honneur d'une jeune Demoiselle (XIe Siècle)*. Ces dernières étaient le

fruit de mes recherches sur la musique modale grégorienne, le plain-chant, les répétitions de cellules musicales ainsi que l'Architecture, la Littérature et l'Art Médiéval. Dans cet esprit iconoclaste, tout en restant particulièrement attaché à intervalle de quarte (autant juste qu'augmentée), je désarticulais les accords "modernes" que j'avais inventés pour l'ouverture du **Fils des étoiles** et fusionnais certains éléments obtenus avec le concept traditionnel des cadences que j'organisais selon leurs propriétés musicales. Ingénieux, mon système musical me permettait d'intervenir facilement tous les paramètres. Et voilà comment mon système me permit de composer **Fête donnée pour les Chevaliers Normandes en l'honneur d'une jeune Demoiselle (XIe Siècle)**, une pièce particulièrement dense dont la ligne mélodique, l'harmonie et la forme sont présentées d'une toute nouvelle façon.



Erik Satie dans son studio de Santiago Rusiñol, 1891 © BnC

Le Sâr Peladan avait aidé à la publication de mes **Sonneries Rose+Croix** et m'avait permis d'obtenir un certain type de visibilité. Mais, aux yeux de mes contemporains, je me sentais bien trop assimilé à lui. Bien conscient du procès que le Sâr avait intenté contre Rodolphe Salis, le 14 août 92, j'écrivais une lettre ouverte dans la revue *Gil Blas* assertant que "ce bon monsieur Josephin Peladan, pour lequel ay grand respect et déférence, n'a jamais eu aucune autorité sur l'indépendance de mon Esthétique ; se trouve vis-à-vis de moy, non mon maître mais mon collaborateur, ainsi de même que mes vieux amis messieurs J.P. Contamine de Latour et Albert Tinchant [du Chat Noir]." Après tout, lors de la première de la pièce de Péladan **Le Fils des étoiles**, la plus grande partie de la musique que je lui avais composée, fût mise de côté. Rapidement, avec Contamine de Latour, nous commençons à travailler sur une nouvelle pièce bien plus étrange : **uspud**. Et

pour cette dernière, nous voulions nous libérer de toute influence. *"Passons. Je reviendrai sur ce sujet."*



Portrait d'Erik Satie par Antoine de la Rochefoucauld, 1894 © BnF

En 92, j'étais devenu une icône parmi les artistes bohémiens de Montmartre. Mes nouveaux amis espagnols tels que Santiago Rusiñol, Ramón Casas and Ignacio Zuloaga, ainsi que de jeunes peintres comme Paul Signac et Antoine de La Rochefoucauld aimaient réaliser mon portrait. Malgré cette notoriété, je pouvais être si démuné que, dans certains moments les plus rudes de l'hiver, j'étais dans l'incapacité d'allumer un feu de cheminée dans mon minuscule placard du 6 rue Cortot. Ainsi, et pour la seule et unique fois de ma vie, je, moi, Moi-même, écrivis à l'un de mes pairs, Maurice Beaubourg (qui commençait à se faire un nom en tant que journaliste et dramaturge), pour lui demander de l'aide pour obtenir un travail *"comme gardien dans un de nos musées nationaux ou autres."* Pour lui ôter le moindre doute, j'allais même jusqu'à lui écrire *"Soyez assez bon pour croire que ce n'est nullement plaisanterie, fumisterie grossière, de ma part."* Mes efforts furent vains... tout comme mes nombreuses tentatives – de 92 à 96 – pour remplacer les postes laissés vacants par la mort d'Ernet Guiraud (dont j'avais suivi les cours de composition au Conservatoire), Charles Gounod et Ambroise Thomas à l'Académie des Beaux-Arts. *"M.M. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine."* Et je vous le demande, dans une vingtaine d'année, lequel d'entre nous sera considéré comme une coquille vide ? Mais, une fois encore, passons. *"L'avenir me donnera raison. N'ai-je pas été déjà bon prophète ?"*



Satie par Ignacio Zuloaga y Zabaleta
© Coll.Priv.



Satie par E. Renaudin © Coll.Priv.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINTE

- pp. 18-19 'Erik Satie intime, Souvenir de jeunesse' (Contamine de Latour, Comoedia, 3 août 1925)
p.20 Gil Blas (14 août 1892)
p.21 "Recois de ma Vie : l'Origine des Satie" Les Feuilles libres (VIème année, n° 35, janvier-février)
p.21 Lettre à Maurice Beaubourg (7 avril 1892)
p.21 Mémoires d'un amnésique "Mes Trois Candidatures" Revue musicale S.I.M. (VIIIème année, n° 11, novembre 1912)
p.21 Les « Pémisés » Les Feuilles libres (Vème année, n° 31, mars-avril 1923)

Robert Orledge



ROBERT ORLEDGE, Professeur émérite de l'Université de Liverpool, est reconnu comme l'un des plus grands spécialistes de la musique française de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, grâce à ses travaux sur la musique de Satie, Debussy, Fauré et Koechlin. En 1985, il commence à focaliser ses recherches sur la musique d'Erik Satie, en écrivant de nombreux articles sur sa musique et deux livres faisant autorité : « Satie the Composer » (Cambridge, 1990/2010) et « Satie Remembered » (faber, 1995). En 2016, il publie pour les Editions Salabert à Milan une version complètement révisée de la musique de piano d'Erik Satie utilisée exclusivement pour les enregistrements de cette intégrale.

NICOLAS HORVATH



NICOLAS HORVATH

© Laszlo Horvath

Artiste atypique au parcours singulier, le pianiste Nicolas Horvath commence ses études musicales à l'Académie de Musique Prince Rainier III de Monaco. A l'âge de 16 ans, il attire l'attention du chef d'orchestre américain Lawrence Foster qui lui obtient une bourse d'étude de 3 ans de la Fondation Princesse Grâce pour approfondir son pianisme. Ses maîtres sont des pianistes internationaux de premier plan tels que : Bruno-Léonardo Gelber, Gérard Frémy, Eric Heidsieck, Gabriel Tacchino, Nelson Delle-Vigne, Philippe Entremont, Oxana Yablonskaya et le spécialiste de Franz Liszt, Leslie Howard (qui l'invita à donner un concert à la Société Liszt aux Royaumes-Unis, et lui permit ainsi de devenir un interprète reconnu de ce compositeur). Il a remporté un grand nombre de concours dont les premiers prix aux concours internationaux Alexandre Scriabine et Luigi Nono.

Passionné par la musique de notre temps, il commande et crée un vaste répertoire auprès d'un très grand nombre de compositeurs (en 2014 auprès de plus de 120 compositeurs pour son projet d'Homages à Philip Glass) et collabore avec les plus grands compositeurs du monde entier tels que : Régis Campo, Mamoru Fujieda, Jaan Rääts, Alvin Curran et Valentyn Silvestrov. Il s'est fait remarquer en donnant des concerts fleuves de durées inouïes tels que l'intégrale Philip Glass en douze heures non-stop (qui attira plus de 14000 personnes lors de son exécution à la Salle P. Boulez de la Philharmonie de Paris) ou les Vexations d'Erik Satie. En octobre 2015, il a été invité à donner le récital de fermeture du Pavillon de l'Estonie lors de l'Exposition Universelle de Milan avec un programme monographique Jaan Rääts. Il est également Artiste Steinway et un compositeur électro-acoustique.

www.nicolashorvath.com



ERIK SATIE

Paul SIGNAC, vers 1890, Crayon Conté sur papier.

© Paris, Musée d'Orsay, conservé au département des Arts Graphiques
du musée du Louvre, don de Mme Françoise Cachin en souvenir de sa mère Ginette Signac, 1996.