

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

Θέμα: «Erik Satie: Στάδια εξέλιξης στο πιανιστικό του έργο».

Ανδρέογλου Παναγιώτης
Α. Ε. Μ.: 826

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, λέκτορας του
Τμήματος Μουσικών Σπουδών

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2006

στη μητέρα μου
και στη μνήμη του πατέρα μου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ιδέα για την εργασία αυτή δημιουργήθηκε μετά την ακρόαση ενός CD του Ιταλού πιανίστα Aldo Ciccolini με έργα του Erik Satie πριν από περίπου τρία χρόνια. Γνωρίζοντας την εποχή στην οποία έζησε ο συνθέτης, αυτό που μου έκανε περισσότερη εντύπωση ήταν η μελωδική και εκφραστική λιτότητα έργων όπως οι *Gymnopédies* και *Gnossiennes*. Το ιδιαίτερο χιούμορ και τις υπόλοιπες πλευρές της προσωπικότητας του Satie άρχισα να γνωρίζω μελετώντας τα πιανιστικά έργα και το υπόλοιπο βιβλιογραφικό υλικό αυτής της εργασίας.

Ένα μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας συγκεντρώθηκε από βιβλιοθήκες του University of Helsinki, όπου φοίτησα με υποτροφία του προγράμματος Erasmus κατά το εαρινό εξάμηνο του 2003-2004. Οι περισσότερες από τις παρτιτούρες έργων του Satie συλλέχτηκαν από τις βιβλιοθήκες της Ακαδημίας Sibelius στο Helsinki (Sibelius-Akatemian Kirjasto) και του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Κώστα Τσούγκρα για την αμεσότητα των απαντήσεων σε όλες τις απορίες μου κατά τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας και για τη φιλική του διάθεση. Επίσης, την καθηγήτρια αγγλικής και γαλλικής γλώσσας Χριστίνα Μπαντέμη για υποδείξεις στην προφορά της γαλλικής γλώσσας. Τέλος, τους φίλους μου Δημήτρη Τασούδη, για την επίλυση αποριών πάνω στη χρήση του προγράμματος finale και Γιώργο Ζημιλιάγκο, για τη βοήθειά του σε μεταφράσεις από τη γαλλική στην ελληνική γλώσσα, καθώς και τη μητέρα μου για τη μεγάλη της υπομονή και συμπαράσταση.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	vi - vii
1. Στοιχεία της μουσικής ζωής στο Παρίσι στα τέλη του 19 ^{ου} και στις αρχές του 20 ^{ου} αιώνα	1
1.1. Η επιρροή της γερμανικής μουσικής και η Société Nationale de Musique	1
1.2. Το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής και η λαϊκή αμερικάνικη μουσική στο Παρίσι	3
1.2.1. Το cabaret artistique	4
1.2.2. Το café-concert	5
1.2.3. Το τσίρκο	6
1.2.4. Το fête-foraine (πανηγύρι)	7
1.2.5. Το music-hall	8
1.2.6. Ο κινηματογράφος (cinema)	9
1.2.7. Η λαϊκή αμερικάνικη μουσική στο Παρίσι	10
2. Βιογραφία του Erik Satie	13
3. Το πιανιστικό έργο του Erik Satie	21
3.1. Τα πρώτα έργα για πιάνο (1886-1890)	22
3.1.1. Ogives (1886)	22
3.1.2. Trois Sarabandes (1887)	27
3.1.2.1. 1 ^{ère} Sarabande	27
3.1.2.2. Οι τρεις Sarabandes ως ενιαίο έργο	30
3.1.3. Trois Gymnopédies (1888)	31
3.1.4. Gnossiennes (1889-1897)	36
3.1.5. Γενικά χαρακτηριστικά των πρώτων έργων για πιάνο	40
3.2. Μυστικιστική (Rose+Croix) περίοδος (1891-1895)	43
3.2.1. Le Fils des étoiles (1891)	45

3.2.2. Trois Sonneries de la Rose+Croix (1892)	48
3.2.3. Vexations (1893)	53
3.2.4. Prélude de La Porte héroïque du ciel (1894)	58
3.2.5. Γενικά χαρακτηριστικά των έργων της μυστικιστικής περιόδου	61
3.3. Μια ενδιάμεση περίοδος (1895-1912). Επιρροές από την ελαφρά μουσική. Schola Cantorum	64
3.3.1. Pièces froides (1897)	66
3.3.2. Le Piccadilly (1904)	71
3.3.3. Γενικά χαρακτηριστικά των έργων της περιόδου 1895-1912	73
3.4. Χιουμοριστική περίοδος (1912-1915)	74
3.4.1. Embryons desséchés (1913)	76
3.4.2. Sports et divertissements (1914)	83
3.4.3. Γενικά χαρακτηριστικά της χιουμοριστικής περιόδου	91
3.5. Τα τελευταία έργα για πιάνο (1915-1920)	93
3.5.1. Sonatine bureaucratique (1917)	93
3.5.2. Nocturnes (1919)	99
3.5.3. Γενικά χαρακτηριστικά των τελευταίων έργων για πιάνο	103
3.6. Λεκτικά σχόλια στο μουσικό κείμενο: Κάποιες ερμηνείες	104
3.7. Κείμενο συνθετικής αισθητικής (1917)	107
4. Γενικά σχόλια – Επίλογος	109
Βιβλιογραφία	117
Παράρτημα: Πιανιστική εργογραφία του Erik Satie	123

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Erik Satie (1866-1925) αποτελεί μια από τις πιο αινιγματικές και αμφιλεγόμενες προσωπικότητες στη μουσική του 20^{ου} αιώνα¹. Έχει θεωρηθεί από ένα μεγάλο μέρος συγχρόνων του συνθετών και μουσικοκριτικών ως ένας συνθέτης πολύ περιορισμένων τεχνικών ικανοτήτων. Η ιδιόρρυθμη προσωπικότητά του, το γεγονός ότι πολύ σπάνια επέτρεπε στον εαυτό του να παρασυρθεί σε μια λεπτομερή συζήτηση γύρω από την τέχνη του και κυρίως το χιούμορ και ο ειρωνικός τόνος που χαρακτηρίζουν το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής και ένα σημαντικό μέρος της μουσικής του παραγωγής, έχουν οδηγήσει πολλές φορές στην απόρριψή του ως ενός μουσικού φαρσέρ². Ωστόσο, παράλληλα με τις παραπάνω απόψεις, αυτό που γενικά αναγνωρίζεται στο Satie είναι η διεισδυτική του επιρροή τόσο σε σημαντικούς συνθέτες της εποχής του και αργότερα, όσο και στην εξέλιξη της σύγχρονης μουσικής σκέψης.

Η διαδεδομένη θεώρηση του Satie ως ενός ελάσσονος αλλά ιστορικά σημαντικού συνθέτη, έχει οδηγήσει από τη μια μεριά στην ύπαρξη μιας πληθώρας γενικών εκτιμήσεων του έργου του, ενώ από την άλλη σε μια σημαντική έλλειψη τεκμηριωμένης μελέτης της συνθετικής του παραγωγής. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: ix), η φήμη του Satie βασίζεται περισσότερο σε επιτόλαιες γενικεύσεις παρά σε επαρκή γνώση αντιπροσωπευτικής μουσικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι μέχρι την προσπάθεια του Gillmor (1988), η πλειοψηφία των σοβαρών προσπαθειών μελέτης του έργου του επικεντρώνεται κυρίως σε παράθεση ιστορικών λεπτομερειών πίσω από τις συνθετικές του δημιουργίες και όχι τόσο σε μια λεπτομερή μουσική τους ανάλυση³.

Η πρώτη προσπάθεια συστηματικής μελέτης έργων του Satie, η οποία μπαίνει σε εξέταση τεχνικών λεπτομερειών, ήταν το πρωτοποριακό άρθρο του Patrick Gowers «Satie's Rose-Croix music (1891-1895)» (1965-66). Τα πιο σημαντικά βήματα έγιναν ωστόσο με τις μελέτες των Gillmor (1988) και Orledge (1990), οι οποίοι για πρώτη φορά μελέτησαν συστηματικά τα περίπου 200 χειρόγραφα μουσικά τετράδια του Satie, τα οποία βρίσκονται σήμερα στις Bibliothèque Nationale (Département de la Musique), Paris και Houghton Library του Harvard University.

¹ Morgan (1991: 50), Orledge (1990: xiii). Η χρονολογία 1990 στην αναφορά της πηγής από τον Orledge εδώ και σε ολόκληρη την εργασία αφορά στο βιβλίο του, *Satie the composer* (Cambridge: Cambridge University Press), διαφορετικά αναφέρεται.

² Βλέπε για παράδειγμα το άρθρο του Wright, «The Problem of Satie», *ML*, 4, no. 4, 1923.

³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς αυτό αποτελεί η προσπάθεια του δεύτερου βιογράφου του Satie, Rollo Myers (1948).

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο μια γενική παρουσίαση της πιανιστικής παραγωγής του Satie, μέσα από την εξέταση τεχνικών και αισθητικών χαρακτηριστικών αντιπροσωπευτικών έργων.

Στο πρώτο κεφάλαιο δίνονται κάποιες πληροφορίες σχετικά με το μουσικό ιστορικό πλαίσιο στο Παρίσι κατά την εποχή που έζησε ο συνθέτης. Το κεφάλαιο επικεντρώνεται σε στοιχεία που συνδέονται άμεσα με την κατοπινή συνθετική δημιουργία του Satie και βοηθούν στην κατανόηση των αισθητικών του στόχων.

Ακολουθούν κάποια βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη στο δεύτερο κεφάλαιο.

Το τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί τον πυρήνα της εργασίας, περιλαμβάνει τις αναλύσεις αντιπροσωπευτικών πιανιστικών έργων, τα οποία χωρίζονται σε πέντε συνθετικές περιόδους, ανάλογα με τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά. Κατά την παρουσίαση των έργων ακολουθείται η χρονολογική σειρά σύνθεσής τους.

Μια συγκεντρωτική παρουσίαση των γενικών συνθετικών χαρακτηριστικών των έργων, καθώς και μια περιγραφή των αισθητικών στόχων του Satie και της επιρροής τους στην εξέλιξη της γαλλικής μουσικής, γίνεται στο τελευταίο κεφάλαιο.

Το παράρτημα της εργασίας περιέχει τον κατάλογο των πιανιστικών έργων του Satie.

1. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΖΩΗΣ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

1.1. Η επιρροή της γερμανικής μουσικής και η Société Nationale de Musique

Σημείο τομής στη γαλλική ιστορία του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα ήταν ο Γαλλοπρωσικός πόλεμος του 1870-71. Η πανωλεθρία της Γαλλίας στον πόλεμο επέφερε την πτώση της Αυτοκρατορίας του Louis Napoleon Bonaparte, το τέλος του μοναρχισμού και την άνοδο δημοκρατικών κομμάτων στην εξουσία. Στα χρόνια που ακολούθησαν το Γαλλοπρωσικό πόλεμο η Γαλλία βρέθηκε σε μια κατάσταση πολιτικής και καλλιτεχνικής σύγχυσης. Αυτή η σύγχυση στα γαλλικά μουσικά πράγματα γίνεται φανερή από δύο αντιφατικά γεγονότα: την ίδρυση της Société Nationale de Musique το 1871 και την έκδοση του περιοδικού *Revue wagnérienne* ανάμεσα στα 1885 και 1888.

Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 3), πριν τον πόλεμο του 1871 υπήρχε πολύ λίγος χώρος για την εκτέλεση γαλλικής συμφωνικής μουσικής στο Παρίσι. Ολόκληρος ο 19^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της Αυστρο-γερμανικής μουσικής στη Γαλλία. Η μουσική των εκπροσώπων της Κλασικής Σχολής της Βιέννης, από τη δεκαετία του 1830 – όταν έγιναν οι πρώτες εκτελέσεις συμφωνικής μουσικής του Beethoven στη Γαλλία – κυριαρχούσε στα προγράμματα των συναυλιών στη γαλλική πρωτεύουσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Hector Berlioz, ο σημαντικότερος ίσως γάλλος συνθέτης του ρομαντισμού, είχε ελάχιστη αναγνώριση στη χώρα του¹.

Η ίδρυση της Société Nationale de Musique (Εθνική Εταιρεία της Μουσικής), το 1871 υπήρξε το πρώτο και ίσως σπουδαιότερο βήμα για την προώθηση της νέας γαλλικής μουσικής. Ιδρυτικά μέλη του οργανισμού υπήρξαν οι Romain Bussine, καθηγητής φωνητικής στο Conservatoire de Paris (Ωδείο του Παρισιού) και Camille Saint-Saëns, ο διασημότερος ίσως Γάλλος συνθέτης της εποχής. Πολύ σύντομα στον οργανισμό εισήχθησαν κι άλλοι σημαντικοί Γάλλοι συνθέτες, ανάμεσά τους οι César Franck, Jules Massenet και Gabriel Fauré.

Κύριος σκοπός του οργανισμού ήταν να ενθαρρύνει την έκδοση και εκτέλεση σοβαρής γαλλικής μουσικής. Στην προσπάθειά της αυτή, η Société Nationale εναντιώθηκε στην κυρίαρχη εμμονή του γαλλικού κοινού για οπερατική μουσική – ειδικά στην ιταλική παράδοση των Rossini, Bellini και Donizetti – όπως επίσης και στην προαναφερθείσα επιρροή της γερμανικής μουσικής. Κάποιες από τις πρώτες εκτελέσεις έργων οι οποίες έγιναν υπό την αιγίδα του οργανισμού φανερώνουν το

¹ Gillmor, ό.π.

μέγεθος της σημασίας του για τη σύγχρονη γαλλική μουσική: σχεδόν όλα τα τελευταία έργα του Franck, οι συμφωνίες και τα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns, το *Prélude d'après-midi d'un faune* του Debussy, η *Shéhérazade* του Ravel, οι *Gymnopédies* του Satie σε ενορχήστρωση του Debussy κ.ά.

Οι προσπάθειες της Société Nationale ενισχύθηκαν από την εμφάνιση των Concerts Colonne το 1874, τα οποία κατά τη διάρκεια των τριών επόμενων δεκαετιών παρουσίασαν περισσότερες από 800 συναυλίες με έργα περίπου 300 συνθετών εκ των οποίων τουλάχιστον οι μισοί ήταν Γάλλοι.

Ωστόσο, οι πρώτες σημαντικές προσπάθειες νεαρών Γάλλων συνθετών να προωθήσουν τη σύγχρονη γαλλική μουσική έγιναν ακριβώς την εποχή κατά την οποία εμφανίστηκε στη Γαλλία η τεράστια επιρροή της μουσικής του Wagner. Μετά το 1876, σχεδόν όλοι οι σημαντικοί Γάλλοι συνθέτες της εποχής επισκέφθηκαν το Bayreuth για την ακρόαση των μουσικών δραμάτων του Wagner. Σύμφωνα με τον Gillmor,

«Αν και η άμεση μουσική επιρροή του ιδιώματος του Wagner στη γαλλική μουσική του τέλους του 19^{ου} αιώνα ήταν τεράστια, ακόμη πιο διεισδυτική ήταν η επιρροή του νέου φιλοσοφικού συστήματος του Wagner το οποίο κατάφερε να διεισδύσει σχεδόν σε κάθε σφαίρα πνευματικής δραστηριότητας στη Γαλλία αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη» (Gillmor, 1988: 5).

Η έκδοση του περιοδικού *Revue wagnérienne*, το οποίο κυκλοφόρησε ανάμεσα στα 1885 και 1888 στο Παρίσι και ήταν υπεύθυνο για τη διασπορά της σκέψης του Wagner στη Γαλλία, έγινε με πρωτοβουλία του Édouard Dujardin, συμμαθητή του Debussy στο Ωδείο του Παρισιού, ο οποίος εγκατέλειψε τη μουσική για μια λογοτεχνική καριέρα². Στις στήλες του περιοδικού φιλοξενούνταν άρθρα των πιο σημαντικών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων της εποχής. Μεταξύ αυτών ήταν οι ποιητές Mallarmé και Verlaine, ο συμβολιστής ζωγράφος Redon, όπως επίσης και σημαντικοί μουσικοκριτικοί, όπως οι Alfred Ernst και Johannès Weber.

Όταν σταμάτησε η κυκλοφορία του *Revue wagnérienne*, η 'βαγκνερική' σκέψη εξαπλώθηκε στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα μέσω μιας πληθώρας άλλων περιοδικών, κάποια από τα οποία συνέχισαν να δημοσιεύονται και στον 20^ο αιώνα. Ο Ernst, μουσικοκριτικός στο περιοδικό *La Revue blanche* από το 1891 μέχρι

² Ο Dujardin είχε την υποστήριξη αρκετών άλλων οπαδών του Wagner, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Antoine Lascoux, ένας μουσικόφιλος δικηγόρος ο οποίος από το 1876 διοργάνωνε συναντήσεις αφιερωμένες στη μουσική του Wagner στο σπίτι του στο Παρίσι. Οι συναντήσεις αυτές αποτέλεσαν τον πυρήνα μιας ομάδας πιστών οπαδών του Wagner η οποία ονομάστηκε χαρακτηριστικά 'Petit Bayreuth' (Gillmor, ό.π.).

το 1895, αφιέρωσε χαρακτηριστικά σχεδόν κάθε άρθρο του κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων σε μια συζήτηση για το Wagner «[...] σαν να μην υπήρχε καμία άλλη μουσική δραστηριότητα στο Παρίσι κατά τη δεκαετία του 1890» (Gillmor, 1988: 6).

Η εξάπλωση και καθολική κυριαρχία της σκέψης του Wagner στη Γαλλία βοηθήθηκε επίσης από τις προσπάθειες του Charles Lamoureux, ενός βιολονίστα και διευθυντή ορχήστρας, ο οποίος από το 1881 και για τα επόμενα 11 χρόνια διοργάνωσε τα Concerts Lamoureux στο Παρίσι, όπου η μουσική του Wagner αποτελούσε το κύριο μέρος των περισσότερων προγραμμάτων.

Παρόλο που η επιρροή του Wagner στη γαλλική μουσική συνεχίστηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ήδη από το 1890 άρχισαν να φαίνονται δείγματα μιας διαφορετικής κατεύθυνσης στα μουσικά πράγματα στη Γαλλία. Κατά τη δεκαετία του 1890 ιδρύθηκαν δύο οργανισμοί με στόχο τη μελέτη και εκτέλεση της μουσικής του παρελθόντος. Ο Chanteurs de Saint-Gervais, ο οποίος δημιουργήθηκε το 1892 από τον Charles Bordes, μαθητή του Franck και οργανίστα της εκκλησίας του Saint-Gervais στο Παρίσι, επικεντρώθηκε στην έκδοση, δημοσίευση και εκτέλεση παλιάς εκκλησιαστικής μουσικής. Το 1894 ο Bordes μαζί με το Vincent d'Indy και τον οργανίστα Alexandre Guilmant, ίδρυσε τη μουσική ακαδημία Schola Cantorum με σκοπό την αναβίωση της παλαιάς μουσικής, τη συνέχιση της διδασκαλίας του Franck και την ενθάρρυνση της σύνθεσης σύγχρονης μουσικής.

Η κύρια σημασία του Erik Satie στην πρόωμη ανάπτυξη της σύγχρονης γαλλικής μουσικής οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στο γεγονός ότι υπήρξε ο πρώτος σημαντικός Γάλλος συνθέτης της γενιάς του ο οποίος απέρριψε ολοκληρωτικά και από την αρχή το κυρίαρχο Αυστρογερμανικό στιλ του 19^{ου} αιώνα και την πανίσχυρη επιρροή του Wagner.

1.2. Το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής και η λαϊκή αμερικάνικη μουσική στο Παρίσι

Παράλληλα με τις παραπάνω σημαντικές δραστηριότητες στον τομέα της σοβαρής μουσικής, πολλές από τις οποίες επιχορηγούνταν οικονομικά από τη νέα γαλλική κυβέρνηση η οποία αντιλαμβάνονταν τη μουσική πρόοδο ως έναν τρόπο να καταδείξει την αναγέννηση της χώρας μετά την ήττα στο Γαλλοπρωσικό πόλεμο³, οι τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα φανερώνουν τη μεγάλη ανάπτυξη ενός άλλου μουσικού περιβάλλοντος το οποίο αποτέλεσε ένα σημαντικό παράγοντα της μουσικής ζωής στο Παρίσι από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα πολυάριθμα cabarets, café-concerts, music-halls και τσίρκα τα οποία

³ «Paris, § VII: After 1870». *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. by L. Macy, ανάκτηση από <<http://www.grovemusic.com>>, (06.04.2006).

άνοιξαν στην περιοχή της Μονμάρτης και αργότερα και σε άλλες περιοχές του Παρισιού, μετέτρεψαν τις περιοχές αυτές όχι μόνο σε κέντρα της νυχτερινής ζωής της γαλλικής πρωτεύουσας αλλά και σε χώρους όπου φιλοξενούνταν οι νέες και προοδευτικότερες τάσεις της σύγχρονης τέχνης.

Ο Erik Satie δεν υπήρξε απλά θεατής του πολύχρωμου κόσμου της νυχτερινής ζωής της Μονμάρτης, αλλά η άμεση και περίπου εικοσαετής σχέση του με το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής (1887-1909) αποτέλεσε ένα σημαντικό παράγοντα της συνθετικής του αισθητικής μετά το 1900.

1.2.1. Το cabaret artistique

Το *cabaret artistique* (καλλιτεχνικό καμπαρέ) εμφανίστηκε στο Παρίσι μετά το Γαλλοπρωσικό πόλεμο ως αντίστοιχο των *salons* και των *cafés* που υπήρχαν ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα στη γαλλική πρωτεύουσα. Το *cabaret artistique* προσέθεσε τραγούδι και θέατρο στο πρόγραμμά του, ως αντιστάθμισμα του περισσότερο λογοτεχνικού χαρακτήρα των *cafés*, τα οποία φιλοξενούσαν δραματικές απαγγελίες από επαγγελματίες ηθοποιούς⁴.

Το Chat Noir, το οποίο ιδρύθηκε το Δεκέμβριο του 1881 από το Rodolphe Salis στη Μονμάρτη, ήταν το πρώτο *cabaret artistique* που απέκτησε φήμη. Πολύ σύντομα το Chat Noir έγινε τόπος συνάντησης ποιητών, ζωγράφων, μουσικών και μελών της γαλλικής αλλά και της ξένης αριστοκρατίας.

Η ατμόσφαιρα στο Chat Noir ήταν θορυβώδης και ανεπίσημη. Το κύριο χαρακτηριστικό της διασκέδασης εκεί ήταν ο ειρωνικός τόνος, το σατιρικό χιούμορ και η διάθεση για υπερβολή. Εκτός από την πολιτική και κοινωνική σάτιρα, κυρίαρχη ήταν η διάθεση για απομυθοποίηση των καλλιτεχνικών συμβάσεων. Σύμφωνα με το Whiting (1996: 68), την ειρωνεία απέναντι στην ακαδημαϊκή σοβαρότητα φανερώνει το γεγονός ότι ο ξεχωριστός χώρος στον οποίο συγκεντρώνονταν οι θαμώνες του Chat Noir ονομάζονταν 'L'Institut' ενώ οι σερβιτόροι εκεί ήταν ντυμένοι ως 'Académiciens'.

Πρωταγωνιστές του προγράμματος των *cabarets artistiques* ήταν οι *poètes-chansonniers* (ποιητές-τραγουδοποιοί), οι οποίοι ανέβαιναν στη σκηνή και επιδείκνυαν το ταλέντο τους στο τραγούδι, τη δραματική απαγγελία και τη σύνθεση τραγουδιών και ποιημάτων, ενώ οι *fumistes* (γελαστοποιοί) εμφανίζονταν ανάμεσα στα τραγούδια με λογοπαίγνια και χιουμοριστικές ιστορίες. Μια συνηθισμένη πρακτική των *cabaret* τραγουδιών ήταν η χρησιμοποίηση και παρωδία γνωστών λαϊκών τραγουδιών, όπως επίσης και η τάση για δημιουργία λογοπαίγνιων στους στίχους. Το

⁴ Οι περισσότερες πληροφορίες για τους διάφορους χώρους ψυχαγωγίας που περιγράφονται σε αυτό το κεφάλαιο έχουν αντληθεί από Perloff, 1991: 19-44, 65-68.

1886, ο ζωγράφος Henri Rivière εισήγαγε στο πρόγραμμα του Chat Noir τις μαριονέτες σκιών. Οι παραστάσεις αυτές του θεάτρου σκιών περιελάμβαναν μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων, από κωμωδίες μέχρι ιστορικά έπη και βιβλικούς θρύλους⁵, συχνά εμπλουτίζονταν με μουσική και αποτέλεσαν ένα καθημερινό θέαμα στο Chat Noir.

Το cabaret artistique διατήρησε αυτόν το χαρακτήρα, συμπεριλαμβάνοντας στο πρόγραμμά του εκτελέσεις παλιών γαλλικών τραγουδιών από επαγγελματίες ηθοποιούς, *saynetes* (σύντομες κωμωδίες για δύο ή τρεις εκτελεστές), θεατρικές παραστάσεις και λαϊκά τραγούδια, ακόμη και μετά το κλείσιμο του Chat Noir το 1897, μέχρι και τη δεκαετία του 1920. Άλλα γνωστά cabarets artistiques, τα οποία ιδρύθηκαν στη δεκαετία του 1890 και μιμήθηκαν κυρίως το πρόγραμμα του Chat Noir, ήταν τα Cabaret des Arts, Cabaret de la Roulotte και Cabaret des Quat'z'arts, το οποίο ήταν το πρώτο cabaret που διοργάνωσε παράσταση σε εξωτερικό χώρο.

1.2.2. Το café-concert

Το *café-concert* ήταν πολύ παλαιότερος οργανισμός από το *cabaret*⁶. Η βασική διαφορά των δύο οργανισμών βρίσκεται στο είδος της πελατείας που ο καθένας φρόντιζε να ψυχαγωγήσει. Η πελατεία του *café-concert* αποτελούνταν από καταστηματάρχες, υπαλλήλους και γενικότερα μέλη των μεσαίων και χαμηλών κοινωνικών τάξεων. Όπως αναφέρει η Perloff (1991: 24), «σε αντίθεση με το cabaret, το *café-concert* δεν είχε καλλιτεχνικές αξιώσεις [...]». Η ατμόσφαιρα εκεί ήταν υπερβολικά ανεπίσημη και θορυβώδης και οι άνθρωποι ένιωθαν ελεύθεροι να σχολιάζουν την ώρα των τραγουδιών, να τραγουδούν οι ίδιοι μαζί με τους τραγουδιστές και να έρχονται και να φεύγουν οποιαδήποτε στιγμή. Σε αντίθεση με το cabaret, το *café-concert* δε χρέωνε την είσοδο στην πελατεία του. Η αλλαγή της διάταξης του χώρου του *café-concert* από το 1867 και μετά σε πιο επίσημη, με τις καρέκλες να τοποθετούνται σε σειρές μπροστά από τη σκηνή, δεν άλλαξε το χαρακτήρα της διασκέδασης εκεί.

Το κύριο μέρος του προγράμματος του *café-concert* αποτελούνταν από τα *tours de chant* (κύκλοι τραγουδιών), όπου κάθε κύκλος ερμηνεύονταν από

⁵ Gillmor, 1988: 58.

⁶ Η προέλευση του *café-concert* βρίσκεται στα *musicos* των μέσων του 18^{ου} αιώνα που υπήρχαν στο Παρίσι και προσέφεραν φαγητό, ποτό και ψυχαγωγία από τραγουδιστές και διασκεδαστές πανηγυριών. Στη δεκαετία του 1840, κυρίως στην περιοχή Champs-Élysées του Παρισιού, άνοιξαν σε εξωτερικούς χώρους πολλά *cafés-chantants*, τα οποία έμοιαζαν με τα παλαιότερα *musicos* και προσέφεραν καθαρά μουσική ψυχαγωγία. Μετά το 1852, πιο επεξεργασμένα μουσικά προγράμματα και η προσθήκη μεγαλύτερης σκηνής οδήγησαν στη μετονομασία των *cafés-chantants* σε *cafés-concerts* (Perloff, 1991: 24-25).

διαφορετικό τραγουδιστή. Υπήρχαν επίσης χορευτικά διαλείμματα, μικρές μουσικές κωμωδίες, οπερέτες και *saynetes*. Συχνά αισχρό χιούμορ χαρακτήριζε πολλά από τα τραγούδια, γεγονός που, σε συνδυασμό με τη γενικότερη ατμόσφαιρα του *café-concert*, οδήγησε πολλούς Γάλλους κριτικούς της εποχής να γράψουν υποτιμητικά για την ποιότητα της διασκέδασης εκεί⁷. Ένας δημοφιλής τύπος τραγουδιστών του *café-concert* ήταν οι *gommeuses*, γυναίκες τραγουδίστριες που ερμήνευαν τραγούδια με ανόητο και συχνά πρόστυχο περιεχόμενο, με σκοπό να αποπλανήσουν το ακροατήριο και να κανονίσουν ραντεβού με τους πελάτες μετά το τέλος της παράστασης.

Ωστόσο, η έλλειψη καλλιτεχνικών φιλοδοξιών στο *café-concert* δεν απέτρεψε την εμφάνιση εκεί τραγουδιστών από πιο καλλιτεχνικούς χώρους όπως ήταν η όπερα και το θέατρο. Τραγουδιστές της όπερας ή της *opéra-comique* εμφανίζονταν πολλές φορές σε *cafés-concerts* με διαφορετικό όνομα. Άλλωστε, το *café-concert* χρησίμευσε ως χώρος εξάσκησης πολλών τραγουδιστών του μουσικού θεάτρου που ήθελαν πρώτα να δοκιμάσουν τα τραγούδια τους σε ένα πιο ανεπίσημο περιβάλλον, πριν την ακρόασή τους στα *théâtres lyriques* του Παρισιού.

1.2.3. Το τσίρκο

Δύο καθημερινές εφημερίδες του Παρισιού, οι *Le Figaro* και *Le Gaulois*, έχουν φιλοξενήσει στις ψυχαγωγικές τους στήλες ανάμεσα στα 1900 και 1920 ένα πλήθος ανακοινώσεων σχετικά με τα προγράμματα των πιο δημοφιλών τσίρκων της εποχής στη γαλλική πρωτεύουσα. Το *Nouveau Cirque*, το *Cirque Médrano* και το *Cirque de Paris* ήταν τα τρία κυριότερα τσίρκα του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα στο Παρίσι⁸.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των τσίρκων ήταν η μεγάλη ποικιλία των προγραμμάτων τους. Το πρόγραμμα του *Nouveau Cirque* περιελάμβανε θεατρικά είδη όπως *rochades*, *féeries* (παραμύθια), παντομίμες, μουσικά θέατρα και οπερέτες, μαζί με ακροβατικά νούμερα, κλόουν, μαγικά θεάματα, εκπαιδευμένα ζώα, θηριοδαμαστές και ταχυδακτυλουργούς. Χαρακτηριστικό στοιχείο του τσίρκου ήταν ότι οι θεατρικές παραστάσεις εκεί ήταν πλουσιότερες σε θέαμα παρά σε πλοκή. Σε διάφορα θεάματα, όπως για παράδειγμα στο *féerie 'Carnaval de Venice'*, χοροί, τραγούδια, κωμικά νούμερα και εξωτικά κοστούμια παρουσίαζαν μια ξένη κουλτούρα μπροστά στα μάτια των Παριζιάνων. Στο *Cirque Médrano*, ο *Grock*, ένας από τους πιο δημοφιλείς κλόουν της εποχής, παρουσίαζε ένα χαρακτήρα

⁷ Η Perloff (1991: 25-26) αναφέρει ότι ο J. Bertaut, στο βιβλίο του *Les Belles Nuits de Paris* (Paris: Flammarion, 1927, p. 120), περιγράφει τη μουσική των *café-concerts* ως μια 'κακής ποιότητας μουσική παιγμένη από μια κακόγουστη ορχήστρα'.

⁸ Σύμφωνα με την Perloff (1991: 27-29) το *Nouveau Cirque* ήταν ιδιαίτερα δραστήριο κατά τη δεκαετία του 1900, ενώ το *Cirque Médrano* κατά την επόμενη δεκαετία.

διασκεδαστή, γνωστό ως 'ο μουσικός εκκεντρικός', με χονδροειδείς φάρσες, παρωδίες αμερικάνικων εμβατηρίων και *cakewalks*⁹ στο κλαρινέτο, όπως επίσης και πιο σοβαρές, δεξιοτεχνικές εκτελέσεις σε ένα μεγάλο αριθμό άλλων μουσικών οργάνων.

Χαρακτηριστική ήταν η αμοιβαιότητα και η συναλλαγή ανάμεσα στους δημόσιους οργανισμούς ψυχαγωγίας της εποχής. Έτσι, από τον Ιούλιο του 1917 στο πρόγραμμα του Nouveau Cirque εναλλάσσονταν τραγουδιστές του *café-concert* και κλόουν.

Το κοινό που παρακολουθούσε τα θεάματα του τσίρκου ήταν πολύ πιο ποικίλο από αυτό των *cabarets* και των *cafés-concerts*. Περιελάμβανε ανθρώπους όλων των κοινωνικών τάξεων που κάθονταν σε διαφορετικές θέσεις ανάλογα με το εισιτήριο που πλήρωναν.

1.2.4. Το *fête foraine* (πανηγύρι)

Ενώ τα παρισινά τσίρκα προσέφεραν διασκέδαση κατά τη διάρκεια όλου του χρόνου, το *fête foraine* (πανηγύρι) γίνονταν συνήθως μία φορά το χρόνο, αν και πανηγύρια στο Παρίσι και σε άλλες κοντινές πόλεις γίνονταν και συχνότερα με διάφορες αφορμές. Ενώ το θέαμα ήταν το κύριο στοιχείο του τσίρκου, το πανηγύρι περιελάμβανε παιχνίδια, λοταρίες, αλλά και πώληση φαγητών, οικιακών ειδών και διακοσμητικών αντικειμένων. Επιπλέον, ενώ το τσίρκο λάμβανε χώρα σε ένα μεγάλο κλειστό αμφιθέατρο, το πανηγύρι γίνονταν σε εξωτερικό χώρο, με τους εμπόρους να εκθέτουν τα αγαθά τους κατά μήκος μιας λεωφόρου.

Ένα χαρακτηριστικό είδος παιχνιδιού του *fête foraine* ήταν το *tir à surprise* (σκοποβολή με έκπληξη), όπου οι στόχοι ήταν προσαρμοσμένοι πάνω σε μικρά ντουλάπια. Όταν ο παίκτης πετύχαινε το στόχο, οι πόρτες του ντουλαπιού άνοιγαν και μικρές κούκλες εμφανίζονταν, οι οποίες χόρευαν ή εκτελούσαν μια σύντομη σκηνή υπό τη συνοδεία ενός μουσικού κουτιού. Ένα τέτοιο παιχνίδι θα πρέπει να ενέπνευσε στο Satie τον τίτλο *Jack-in-the-Box* (*Ο-Τζακ-στο-Κουτί*), πιανιστικό έργο γραμμένο για μια παντομίμα του Julés Déraquit.

Πολλά από τα θεάματα που προσέφερε το πανηγύρι ήταν πανομοιότυπα με αυτά του τσίρκου. Επιπλέον το *fête foraine* είχε το δικό του τσίρκο. Κάθε μεσημέρι διάφοροι κλόουν, χορευτές και ακροβάτες, όπως επίσης και μια ομάδα μικρών ζώων, διαφήμιζαν το βραδινό πρόγραμμα, εκτελώντας μικρές σκηνές, συνήθως με τη συνοδεία μιας ορχήστρας χάλκινων πνευστών, σε μια μικρή παράσταση που ήταν γνωστή ως *parade* (παρέλαση). Αυτό το προοίμιο διασκέδασης έγινε ένα μόνιμο

⁹ Για τον όρο *cakewalk*, βλ. κεφάλαιο 1.2.7., σ. 10-11.

χαρακτηριστικό του πανηγυριού και αποτέλεσε το θέμα του μπαλέτου *Parade* (1917) για το οποίο μουσική έγραψε ο Satie¹⁰.

Σύμφωνα με την Perloff (1991: 32), το πανδαιμόνιο που επικρατούσε στους χώρους των πανηγυριών, με τους πολυάριθμους ήχους να φτάνουν ταυτόχρονα στα αυτιά των θεατών, αποτελούσε ένα μικρόκοσμο της αστικής ζωής στο Παρίσι. Ο Darius Milhaud ήταν τόσο εντυπωσιασμένος που έγραψε το μπαλέτο του *Le Boeuf sur le toit* (1919) σε πολυτονική γλώσσα θέλοντας να μιμηθεί τον ενοχλητικό ταυτοχρονισμό του πανηγυριού.

1.2.5. Το music-hall

Το *music-hall* γεννήθηκε μέσα από το *café-concert* και για αρκετό καιρό τα δύο αυτά ιδρύματα συνυπήρχαν με ελάχιστες διαφορές, μέχρι την τελική επικράτηση του *music-hall* στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Ο όρος '*music-hall*' δεν είχε εμφανιστεί μέχρι το 1893 όταν ο Joseph Oller άνοιξε το Olympia.

Η μεταλλαγή του δημοφιλούς *café-concert*, Casino de Paris, σε *music-hall* το 1899 δείχνει, εκτός από μια γενικότερη τάση της εποχής και τις χαρακτηριστικές διαφορές των δύο αυτών χώρων. Το *music-hall* φιλοξενούσε τα θεάματά του σε ένα μεγαλύτερο και πλουσιότερο χώρο από αυτόν του *café-concert* και η διάταξη των καθισμάτων σε σειρές μπροστά από τη σκηνή, όπως επίσης και η απαγόρευση του ποτού και του καπνίσματος κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, έκαναν το περιβάλλον του *music-hall* να μοιάζει περισσότερο αυτό του θεάτρου και να είναι πιο επίσημο από αυτό του *café-concert*. Επιπλέον, η φιλοξενία πολλών θεαμάτων του τσίρκου, όπως επίσης και η εμφάνιση παραστάσεων και καλλιτεχνών από το εξωτερικό, που έδωσαν ένα διεθνή χαρακτήρα στα παρισινά *music-halls*, είναι στοιχεία που τονίζουν τις διαφορές των δύο ιδρυμάτων.

Το πιο γνήσιο θέαμα του *music-hall* ήταν το *revue à grand spectacle* (επιθεώρηση μεγάλου θεάματος), η οποία περιελάμβανε εξεζητημένα σκηνικά, φωτιστικά εφέ και ένα μείγμα πανηγυριού, τσίρκου, θεάτρου, χορού και τραγουδιού. Ωστόσο, τα οπτικά στοιχεία ποτέ δεν υπερίσχυσαν της μουσικής στο *music-hall*. Το τραγούδι διατήρησε την εξέχουσα θέση που είχε και στο *café-concert*, ενώ η ορχηστρική συνοδεία ήταν ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία για την επιτυχία των *revues à grande spectacle*. Ο ρόλος του διευθυντή ορχήστρας ήταν επίσης πολύ σημαντικός. Επέβλεπε τη συνεργασία μεταξύ των δημιουργών και των χορογράφων και φρόντιζε για τη μουσική κάλυψη των *revues*, προσαρμόζοντας κατάλληλα δημοφιλή τραγούδια, ρεφρέν και χορευτικές μελωδίες.

¹⁰ Περισσότερες πληροφορίες για το μπαλέτο *Parade*, βλ. κεφάλαιο 2., σ. 17-18.

Η εμφάνιση των *revues* στο cabaret και το τσίρκο, όπως και των *tours de chant* στο music-hall φανερώουν την αλληλεπίδραση ανάμεσα στους χώρους δημόσιας διασκέδασης στο Παρίσι. Βέβαια, η έντονη κλίση των cabarets artistiques προς την παρωδία και την υπερβολή, όπως επίσης και η προσπάθειά τους να προσελκύσουν ένα πιο εκλεκτό και καλλιεργημένο κοινό, τα ξεχωρίζουν από τα αντίστοιχα music-halls.

Μερικά γνωστά music-halls ήταν, εκτός από το Olympia και το Casino de Paris, το Folies-Bergère, το Scala, και το Moulin Rouge.

1.2.6. Ο κινηματογράφος (cinema)

Ήδη από το 1898 το *music-hall* περιέλαβε προβολές φιλμ στα θεάματά του. Το Olympia και το Folies-Bergère ήταν τα πρώτα music-halls που παρουσίασαν το Cinématographe των Lumière¹¹. Από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1900 κινούμενες εικόνες φιλοξενούνταν στα προγράμματα των music-halls, των café-concerts, των πανηγυριών και των τσίρκων. Επιπλέον, δημιουργήθηκαν ειδικά θέατρα για κινηματογραφικές προβολές, όπως το Grands Magasins Dufayel και το Musée Grevin.

Στα χρόνια του πολέμου, αμερικάνικες ταινίες και ειδικά οι κωμωδίες του Charlie Chaplin, οι οποίες άρχισαν να προβάλλονται στη Γαλλία γύρω στα 1917, γοήτευαν ιδιαίτερα το παρισινό κοινό.

Η ορχηστρική συνοδεία αποτελούσε από την αρχή ένα σημαντικό μέρος των κινηματογραφικών προβολών. Όταν στη δεκαετία του 1920 ο κινηματογράφος άρχισε να παίζει ένα σημαντικό ρόλο στο μπαλέτο, την όπερα και το θέατρο, το τελευταίο μπαλέτο του Satie, *Relâche*, περιέλαβε ένα φιλμ στο οποίο η δράση μεταφερόταν απότομα από μια παρισινή στέγη, σε ένα θέατρο, σε μια παρτίδα σκακιού και σε μια νεκρώσιμη πομπή.

Για κάποια εποχή το music-hall και ο κινηματογράφος είχαν μια στενή συνεργασία. Ηθοποιοί που εμφανίζονταν σε ταινίες που προβάλλονταν εκεί, έδιναν επίσης παραστάσεις αυτοπροσώπως σε γνωστά music-halls, όπως αυτές του Charlie Chaplin με τον αγγλικό θίασο παντομίμας Fred Karno, στο Folies-Bergère και στο Casino de Paris. Ωστόσο, από το 1935 ο κινηματογράφος επικράτησε κατά κάποιο

¹¹ Το Edison Kinetoscope, πρόδρομος του κινηματογραφικού προβολέα (εφευρέθηκε το 1894), πέρασε στη Γαλλία, όπου το 1895 οι Louis και Auguste Lumière εφηύραν τη συσκευή Cinématographe, η οποία μπορούσε να προβάλλει γρήγορα φωτογραφικά φιλμ. Ο πρώτος χώρος στον οποίο οι αδελφοί Lumière εξέθεσαν τη νέα εφεύρεση ήταν η αίθουσα Salon Indien το Δεκέμβριο του 1895. Από το Salon Indien προβολές φιλμ μεταφέρθηκαν σε γνωστά music-halls της εποχής (Perloff, 1991: 41-42).

τρόπο του music-hall, ανακτώντας τη φήμη που αυτό είχε από τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα.

1.2.7. Η λαϊκή αμερικάνικη μουσική στο Παρίσι

Ο ενθουσιασμός των Παριζιάνων για την αμερικάνικη λαϊκή κουλτούρα έφτασε στο απόγειό του κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και μετά. Όπως αναφέρει η Perloff (1991: 45), για τους Γάλλους, η ζωντάνια, η φρεσκάδα και ο αυθορμητισμός της Αμερικής προσέφεραν μια εναλλακτική λύση στις ευρωπαϊκές συμβάσεις. Επιπλέον, οι Γάλλοι καλλιτέχνες, θέλοντας να εξαλείψουν τη μνήμη του πολέμου, έβλεπαν τον αμερικάνικο κινηματογράφο, χορό και μουσική ως νέες πηγές δημιουργικής έμπνευσης.

Ωστόσο, Αμερικάνοι λαϊκοί διασκεδαστές αποτελούσαν μια σημαντική παρουσία στο Παρίσι ήδη στη δεκαετία του 1880. Πολλοί Αμερικάνοι έδιναν παραστάσεις σε παρισινά τσίρκα και music-halls, ενώ άλλοι παρουσίαζαν το χορό και τη μουσική τους σε cafés, θέατρα και δημόσιες πλατείες. Σύμφωνα με την Perloff (1991: 46), ο Satie είναι πιθανό να είχε παρακολουθήσει αμερικάνικες παραστάσεις ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1870.

Η πρώτη μεγάλη συναυλία λαϊκής αμερικάνικης μουσικής στο Παρίσι έγινε κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1878 και περιελάμβανε στρατιωτική μουσική από την 22nd Regiment Band (Μπάντα του 22^{ου} Συντάγματος Στρατού), του Patrick Gilmore. Η επιτυχία των συναυλιών του Gilmore ενθάρρυνε μια ανταλλαγή ρεπερτορίου ανάμεσα σε γαλλικές και αμερικάνικες στρατιωτικές μπάντες και έγινε αφορμή για μια δεύτερη περιοδεία μιας αμερικάνικης μπάντας στην Ευρώπη¹² την άνοιξη του 1900 η πολιτική μπάντα του John Philip Sousa είχε μια ενθουσιώδη υποδοχή στο Παρίσι. Το πρόγραμμα της μπάντας περιελάμβανε μεταγραφές κλασικών έργων, διάσημα *marches* (εμβατήρια) του Sousa, αλλά και κομμάτια από άλλα μέλη της μπάντας¹².

Το πιο συναρπαστικό μέρος του προγράμματος αμερικάνικων μουσικών συνόλων για τους Γάλλους, ήταν η εκτέλεση αμερικάνικης συγκοπτόμενης χορευτικής μουσικής. Αν και οι παρισινές εφημερίδες αναφέρονταν αρχικά στα κομμάτια αυτού του είδους ως *cakewalks*, μέχρι το 1904 ο όρος *ragtime* καθιερώθηκε ως γενικός όρος για τη συγκοπτόμενη αμερικάνικη μουσική¹³.

¹² Perloff, 1991: 46-47.

¹³ Σύμφωνα με την Perloff (1991: 47), οι όροι cakewalk και ragtime δεν χρησιμοποιούνταν με μεγάλη ακρίβεια την εποχή εκείνη. Ωστόσο, το cakewalk προϋπήρξε του ragtime και επιπλέον ο όρος cakewalk αναφέρονταν αρχικά κυρίως σε ένα χορό ο οποίος συνοδεύονταν από μια μη συγκοπτόμενη μορφή εμβατηριακής μουσικής. Συγκοπτόμενοι ρυθμοί άρχισαν να εμφανίζονται στο cakewalk όταν η δημοτικότητα του χορού άρχισε να αυξάνεται και έφτασε στο απόγειό της στα τέλη της δεκαετίας του 1890. Η χρήση της συγκοπής συμπίπτει με την πρώιμη ανάπτυξη του ragtime και ίσως αντανακλά

Το cakewalk εντυπωσίασε αμέσως το Παρισινό κοινό. Ο χορός έγινε μόδα μέσα σε μια νύχτα. Μέσα σε δύο χρόνια περιοδείας του Sousa, οι δημόσιοι χώροι ψυχαγωγίας στο Παρίσι φιλοξενούσαν το cakewalk ως ένα από τα κύρια θεάματά τους. Το 1903 μάλιστα, το Nouveau Cirque διοργάνωσε τον πρώτο διαγωνισμό cakewalk ανοιχτό για όλο το Παρισινό κοινό.

Κατά τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα, εκτός από την αυξανόμενη παρουσία Αμερικάνων καλλιτεχνών στο Παρίσι, πολλοί Γάλλοι τραγουδιστές και χορευτές του music-hall και του café-concert έπαιρναν μέρος σε αμερικάνικες επιθεωρήσεις στις Ηνωμένες Πολιτείες φέρνοντας κατόπιν το αμερικάνικο ρεπερτόριο μαζί τους πίσω στο Παρίσι. Η διασκεδάστρια του music-hall Gaby Deslys, η οποία εμφανίστηκε σε μια παράσταση αμερικάνικης επιθεώρησης το 1911 στη Νέα Υόρκη, επέστρεψε το 1917 στο Παρίσι. Εκεί, μαζί με τον Αμερικάνο σύζυγό της Harry Pilcer εκτέλεσε συγκοπτόμενους χορούς «[...] στην πρωτοποριακή επιθεώρηση *Laisse-les tomber* στο Casino de Paris, η οποία, σύμφωνα με το Milhaud και άλλους Γάλλους μουσικούς και ιστορικούς, εισήγαγε τους Παριζιάνους στην jazz» (Perloff, 1991: 52).

Από τους πιο σημαντικούς Αμερικάνους καλλιτέχνες που έκαναν δημοφιλές το ragtime στο Παρίσι κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και μετά, ήταν οι χορευτές Vernon και Irene Castle και οι μουσικοί James Reese Europe, Louis Mitchell, Elsie Janis κ.ά.

Εκτός από την πληθώρα ζωντανών εκτελέσεων λαϊκής αμερικάνικης μουσικής, ο Erik Satie και άλλοι Γάλλοι συνθέτες της εποχής που ήθελαν να γνωρίσουν καλύτερα αυτό το αμερικάνικο ρεπερτόριο, μπορούσαν να το βρουν τυπωμένο και αναπαραγόμενο σε ηχογραφήσεις φωνογράφου στο Παρίσι. Τυπωμένη μουσική αμερικάνικων λαϊκών μελωδιών άρχισε να κυκλοφορεί στη Γαλλία το 1891 και η επιτυχία της Witmark & Sons, μιας από τις μεγαλύτερες εκδοτικές εταιρείες της *Tin Pan Alley*¹⁴, η οποία το 1906 άνοιξε ένα γραφείο στο Παρίσι, ήταν τεράστια. Ηχογραφήσεις αμερικάνικης μουσικής άρχισαν να εμφανίζονται στη γαλλική πρωτεύουσα περίπου από το 1900, όταν οι αμερικάνικες εταιρίες ηχογραφήσεων *Victor* και *Columbia* άρχισαν να συνεργάζονται με την *Gramophone*, η οποία έγινε ο ευρωπαϊκός τους αντιπρόσωπος.

επιρροές από εκεί. Για την ιστορική προέλευση του *cakewalk*, ως χορός των νέγων σκλάβων της Αμερικής και για την καθιέρωσή του στο χώρο του μουσικού θεάτρου μέχρι το 1898, βλ. σχετικά Perloff (1991: 47-49).

¹⁴ *Tin Pan Alley* ήταν το όνομα της βιομηχανίας λαϊκών αμερικάνικων τραγουδιών με κέντρο την 28th Street στη Νέα Υόρκη, που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1890 και επίσης το όνομα του είδους των τραγουδιών που δημοσιεύονταν από τους εκδότες αυτής της περιοχής (Perloff, 1991: 51).

2. ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ERIK SATIE¹

Ο Eric Alfred Leslie Satie γεννήθηκε στις 17 Μαΐου του 1866 στην Honfleur, μια μικρή παραλιακή πόλη της νότιας Γαλλίας. Η μητέρα του, Jane Leslie Anton, ήταν σκωτικής καταγωγής. Μετά το Γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870-71 ο πατέρας του, Alfred, πούλησε τη μικρή ναυλομεσιτική του εταιρεία και η οικογένεια Satie μετακόμισε στο Παρίσι. Το 1872 όμως η Jane Satie πέθανε και ο Eric με το μικρότερο αδελφό του Conrad εστάλησαν πίσω στην Honfleur να μεγαλώσουν με τους γονείς του πατέρα τους.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του Eric στην Honfleur, δύο πρόσωπα επηρέασαν σημαντικά τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του· ο θείος του, Adrien Satie, του οποίου ο εκκεντρικός χαρακτήρας και η αυθαίρετη φαντασία, φαίνεται ότι γοήτευσαν ενστικτωδώς το μικρό Eric² και ο Vinot, οργανίστας της εκκλησίας του Saint-Léonard, με τον οποίο ο Satie ξεκίνησε μαθήματα μουσικής το 1874. Ο Vinot, απόφοιτος της σχολής Niedermeyer του Παρισιού³, ασχολούνταν κυρίως με τη μελέτη και σύνθεση της παλιάς εκκλησιαστικής μουσικής. Έτσι, ο Satie είχε την πρώτη του επαφή με τη μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική και το γρηγοριανό μέλος, τα οποία άσκησαν μια σημαντική επιρροή στο μουσικό του στίλ τα επόμενα χρόνια. Το 1878 η γιαγιά του πέθανε και ο Eric επέστρεψε ξανά στο Παρίσι, όπου την επόμενη χρονιά ο πατέρας του παντρεύτηκε την Eugénie Barnetsche, μια πιανίστα και ασήμαντη ρομαντική συνθέτρια, την οποία το παιδί αντιπαθούσε⁴.

Θέλοντας η Eugénie να διαμορφώσει το μουσικό χαρακτήρα του Eric τον ενέγραψε το Νοέμβριο του 1879 στην προπαρασκευαστική τάξη πιάνου του Émile Descombes στο Ωδείο του Παρισιού. Όπως αναφέρει ο Orledge (2001: 313), ο Satie μίσησε τα επτά χρόνια σπουδών του σε αυτό που αργότερα περιέγραψε ως ένα «τεράστιο, άβολο και πολύ άσχημο κτήριο· ένα είδος αναμορφωτηρίου χωρίς ομορφιά εσωτερική – αλλά ούτε και εξωτερική [...]» (Gillmor, 1988: 12). Οι καταγραφές δείχνουν ότι ήταν ταλαντούχος, αλλά αδιάφορος και συχνά απών. Το 1881 ο Descombes τον περιέγραψε ως τον ‘πιο τεμπέλη μαθητή του Conservatoire’⁵. Μετά από ένα χρόνο παρακολούθησης μαθημάτων αρμονίας στην τάξη του Antoine

¹ Οι πληροφορίες για τη βιογραφία του Erik Satie αντλούνται κυρίως από Orledge (2001: 313-318), Myers (1968: 13-66), Gowers (1980: 515-517) και Gillmor (1988: 7-148).

² Περισσότερες πληροφορίες για το χαρακτήρα του Adrien Satie, βλ. Myers, 1968: 14-15.

³ Ο Ελβετός Niedermeyer εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1823, όπου αφιερώθηκε στη μελέτη, εκτέλεση και σύνθεση εκκλησιαστικής μουσικής. Ίδρυσε ένα περιοδικό εκκλησιαστικής μουσικής, δημοσίευσε μια αμφισβητούμενη μέθοδο συνοδείας εκκλησιαστικού μέλους και συνέθεσε θρησκευτική μουσική, η οποία βρίσκεται ακόμη σε χρήση στις γαλλικές εκκλησίες. Η École Niedermeyer, που είχε τον Gabriel Fauré ανάμεσα στους μαθητές της, είχε ως κύρια επιδίωξη την τοποθέτηση των αποφοίτων της σε επαρχιακές εκκλησιαστικές θέσεις (Gillmor, 1988: 8-9).

⁴ Myers, 1968: 16.

⁵ Orledge, ό.π.

Taudou, το 1885 έγινε δεκτός στην κύρια τάξη πιάνου του Georges Mathias, ο οποίος επίσης τον χαρακτήρισε ως 'άνευ αξίας'. Σύμφωνα με τον καλύτερο φίλο του εκείνη την εποχή, τον ισπανικής καταγωγής J. P. Contamine de Latour, ο Satie συνέχιζε τις σπουδές του στο Conservatoire μόνο για να μπορέσει να μειώσει την πενταετή στρατιωτική του υποχρέωση σε ένα χρόνο εθελοντικής θητείας. Τελικά ο Satie μείωσε τη θητεία του ακόμη περισσότερο, αποκτώντας εσκεμμένα βρογχίτιδα και φεύγοντας από το 33^ο Τάγμα Πεζικού τον Απρίλιο του 1887.

Κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής του ο Satie ανακάλυψε τα λογοτεχνικά έργα των Flaubert και Péladan, όπως επίσης και αυτά του Hans Christian Andersen, που θα γινόταν ο αγαπημένος του συγγραφέας για το υπόλοιπο της ζωής του. Επίσης ο Satie, επηρεασμένος και από τον de Latour, είχε αναπτύξει ένα έντονο ενδιαφέρον για τη γοτθική τέχνη, τη μεσαιωνική μουσική, το μυστικισμό και τους βίους των αγίων. Περνούσε αρκετές ώρες της ημέρας σε σιωπηλή περισυλλογή στην Notre Dame, όπως επίσης και στη Bibliothèque Nationale διαβάζοντας βιβλία για τη γοτθική τέχνη. Το αποτέλεσμα αυτού του προσανατολισμού φαίνεται στα τέσσερα κομμάτια για πιάνο που έγραψε το 1886, με τον παράξενο τίτλο *Ogives* (Γοτθικές αψίδες), που «ήταν πιθανόν μια προσπάθεια να μεταφέρει τη 'γοτθική' ατμόσφαιρα στον ήχο» (Myers, 1968: 18).

Στο μεταξύ ο Satie είχε ήδη συνθέσει το πρώτο του έργο για πιάνο, *Allegro*, το 1884, ενώ ήταν σε διακοπές στην Honfleur. Τότε για πρώτη φορά γράφει το όνομά του με 'k' -Erik-, θέλοντας να τονίσει την αγγλική καταγωγή του. Το 1887 ο πατέρας του, ο οποίος είχε ιδρύσει από το 1883 μια μικρή μουσική εκδοτική εταιρεία, δημοσίευσε πέντε τραγούδια του Satie σε στίχους του de Latour, ενώ τα *Valse-ballet* και *Fantaisie-valse*, δύο πρώιμες προσπάθειες στο ιδίωμα της ελαφράς μουσικής επηρεασμένα από τις συνθετικές προσπάθειες της θετής του μητέρας, δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *La musique des familles*. Την ίδια χρονιά ο Satie έγραψε τις *Trois Sarabandes*. Στα τέλη του 1887, λόγω των τεταμένων σχέσεων με την οικογένειά του, ο Satie μετακόμισε στη Μονμάρτη, αναζητώντας μια ανεξάρτητη καριέρα.

Από το Δεκέμβριο του 1887 ο Satie μαζί με τον de Latour, άρχισε να συχνάζει στο διάσημο cabaret-artistique του Rodolphe Salis, Chat Noir, όπου ο υδραυλικός-ποιητής Vital-Hocquet τον παρουσίασε ως «Erik Satie, gymnopédiste!» παρόλο που οι τρεις διάσημες *Gymnopédies* ολοκληρώθηκαν μόνο την άνοιξη του 1888. Στο Chat Noir, η παρέα του Satie με πολυάριθμους ζωγράφους, ποιητές, *chansonniers* και ειδικά αυτή με το διάσημο *fumiste*⁶ Alphonse Allais και τον πιανίστα Dynam-Victor Fumet, επηρέασε βαθύτατα την προσωπικότητά του και την καλλιτεχνική του αισθητική στα επόμενα χρόνια. Ο Satie εργάστηκε εκεί ως 'δεύτερος πιανίστας' από το 1888 μέχρι το 1891, όταν, μετά από μια φιλονικία με τον Salis έφυγε από το Chat

⁶ Για τους όρους *chansonnier* και *fumiste*, βλ. κεφάλαιο 1.2.1., σ. 4.

Noir και προσλήφθηκε ως πιανίστας στο γειτονικό cabaret Auberge du Clou. Εκεί γνωρίστηκε με τον Claude Debussy και έτσι άρχισε μια πολύ στενή αλλά και παραγμένη φιλία η οποία διήρκησε περισσότερο από 25 χρόνια. Αν και ο Debussy ήταν ένας από τους λιγότερους ανθρώπους που στηρίζαν το Satie στα πρώτα μουσικά του βήματα, η σχέση των δύο συνθετών ψυχράθηκε όταν ο Debussy ένιωσε τη μουσική του ανωτερότητα να αμφισβητείται από την επιτυχία και αναγνώριση του Satie μετά το 1911⁷.

Στις αρχές του 1890, ο Satie μετακόμισε ψηλότερα στο λόφο της Μονμάρτης και τα έργα της λεγόμενης μυστικιστικής του περιόδου γράφτηκαν σε δύο μικρά δωμάτια στην 6 rue Cortot. Σύμφωνα με τον Orledge (2001: 313), οι στόχοι του κατά τη διάρκεια των επόμενων πέντε χρόνων ήταν να δημιουργήσει ένα νέο μουσικό στυλ από τα περιορισμένα τεχνικά μέσα τα οποία είχε στη διάθεσή του και να κάνει το όνομά του ευρέως γνωστό. Η σχέση του με τον εκκεντρικό Joséphin Péladan, αυτοανακηρυγμένο ‘Υψηλό Ιερέα’, ή ‘Sâr’ της θρησκευτικής οργάνωσης ‘*Ordre de la Rose+Croix Catholique, du Temple et du Graal*’ (‘*Αδελφότητα του Καθολικού Ροδο-Σταυρού, του Ναού και του Αγίου Δισκοπότηρου*’) ανάμεσα στα 1891-92, του παρείχε ένα περιβάλλον σύμφωνο με τα θρησκευτικά του ενδιαφέροντα εκείνη την εποχή και την ευκαιρία για τις πρώτες δημόσιες εκτελέσεις έργων του στα Salon de la Rose+Croix που διοργάνωσε ο Péladan.

Το 1892 ο Satie, σε ένα ψευδό-αρχαϊκό γράμμα προς την εφημερίδα *Gil Blas*, ανακοίνωσε τη ρήξη του με τον Péladan, για να διαφυλάξει «την ανεξαρτησία της αισθητικής του» και ανάμεσα στα 1893-95 έγινε ο ιδρυτής και το μοναδικό μέλος της ‘*Eglise Métropolitaine d’Art de Jésus Conducteur*’ (‘*Μητροπολιτική Εκκλησία της Τέχνης του Ιησού Οδηγού*’). Με τη βοήθεια μιας κληρονομιάς, δημοσίευσε την *Le Cartulaire*, μια εφημερίδα μεγάλου μεγέθους, με κύριο σκοπό τη δημοσίευση βίαιων λίβελων εναντίον των εχθρών του στο δημοσιογραφικό και καλλιτεχνικό χώρο, από τους οποίους οι πιο σημαντικοί εκείνη την εποχή ήταν ο ηθοποιός Lugné-Poe και ο κριτικός Gauthier-Villars (πιο γνωστός ως ‘Willy’) με τον οποίο ήρθαν τελικά στα χέρια σε ένα από τα Colonne Concerts.

Το 1893, ο Satie και ο de Latour, έγραψαν τον *Uspud*, ‘χριστιανικό μπαλέτο’, το οποίο και υπέβαλαν στο διευθυντή της Όπερας του Παρισιού, Eugène Bertrand, με τον οποίο κέρδισαν μια συνέντευξη, μόνο αφού δημοσίευσαν μια πρόσκληση στην οποία τον καλούσαν σε μονομαχία. Το μπαλέτο απορρίφθηκε, όπως και οι τρεις προσπάθειες του Satie να κερδίσει μια θέση στην Académie des Beaux-Arts. Την ίδια χρονιά ο Satie είχε μια σύντομη αλλά έντονη ερωτική σχέση με τη ζωγράφο και για κάποια εποχή καλλιτέχνιδα του τσίρκου, Suzanne Valadon, που είναι και η μοναδική

⁷ Για μια λεπτομερή περιγραφή της πολύπλοκης σχέσης και της αμοιβαίας επιρροής μεταξύ του Satie και του Debussy, βλ. Orledge, 1990: 39-67.

γνωστή ερωτική σχέση της ζωής του. Αμέσως μετά έγραψε τις *Vexations* (Ενοχλήσεις), ένα κομμάτι με 152 νότες που πρέπει να παιχτεί 840 φορές συνεχόμενα, «ένα σημαντικό πρόδρομο του μιμητισμού και της επαναληπτικής μουσικής» (Volta, 2002: 13).

Με την ίδια κληρονομιά με την οποία ο Satie δημοσίευσε τη *Le Cartulaire*, αγόρασε τα επτά πανομοιότυπα βελούδινα κοστούμια τα οποία φορούσε αποκλειστικά για τα επόμενα επτά χρόνια, και τα οποία βρέθηκαν φυλαγμένα στο σπίτι του μετά το θάνατό του, σχεδόν 30 χρόνια αργότερα⁸. Το 1897, λίγο πριν εγκαταλείψει τη Μονμάρτη, έγραψε τα *Pièces Froides* (Κρύα Κομμάτια) για πιάνο, που όπως προτείνει ο Orledge (1990: 13), ο τίτλος ίσως δεν είναι άσχετος με το τελευταίο του σπίτι εκεί, ένα πολύ μικρό και κρύο δωμάτιο που ο ίδιος αποκαλούσε 'placard' ('ντουλάπι').

Το 1898 η περίοδος της Μονμάρτης τελείωσε για το Satie και σε αναζήτηση ενός πιο ήσυχου μέρους, όπου θα μπορούσε να συγκεντρωθεί καλύτερα, μετακόμισε στο τελευταίο του σπίτι, στο νότιο προάστιο του Παρισιού, Arcueil-Cachan. Ωστόσο, στα αμέσως επόμενα χρόνια ο Satie συνεργάστηκε με το διάσημο *chansonnier* Vincent Hyspa, όπως επίσης και με τη διάσημη τραγουδίστρια του music-hall Paulette Darty, δουλεύοντας ως πιανίστας και συνθέτοντας ελαφρά τραγούδια σε διάφορα cabarets, café-concerts και music-halls της Μονμάρτης, όπως τα La Boîte à Fursy και La Lune Rousse για να κερδίζει ένα απαραίτητο εισόδημα. Έκανε κάθε μέρα όλη τη διαδρομή των δέκα περίπου χιλιομέτρων από την Arcueil μέχρι τη Μονμάρτη με τα πόδια και περπατούσε πάλι πίσω στη μέση της νύχτας.

Μέχρι το 1910 ο Satie είχε κερδίσει ένα βαθμό τοπικής φήμης στην Arcueil, μέσω των κοινωνικών του δραστηριοτήτων, οι οποίες περιελάμβαναν συμμετοχή στη Ριζοσπαστική-Σοσιαλιστική επιτροπή, συνεισφορά άρθρων στην τοπική εφημερίδα *L'Avenir d'Arcueil-Cachan* και ενεργή συμμετοχή στο Patronage Laïque d'Arcueil, ένα μη θρησκευτικό φιλανθρωπικό οργανισμό του οποίου κύριο μέλημα ήταν η ευημερία φτωχών παιδιών. Όπως αναφέρει ο Myers (1968: 38), ο Satie λάτρευε τα παιδιά και ανέλαβε την εθελοντική εργασία της φροντίδας ομάδων παιδιών σε περιπάτους και της οργάνωσης επισκέψεων σε κοντινά αξιοθέατα. Στις 4 Ιουλίου του 1909 ο δήμαρχος της Arcueil τον τίμησε με το 'Palme Académiques' ('Ακαδημαϊκές Δάφνες') για τις υπηρεσίες του στην τοπική κοινωνία.

Παρόλη την αυξημένη κοινωνική δραστηριότητα και την τοπική αναγνώρισή του, ο Satie παρέμενε σχεδόν ολοκληρωτικά άγνωστος ως συνθέτης μέχρι και το 1910 και η συνθετική του παραγωγή κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα ήταν

⁸ Λόγω της ενδυμασίας αυτής, ο Satie στα επόμενα χρόνια έγινε γνωστός ως 'Velvet Gentleman' ('Βελούδινος Gentleman') (Myers, 1968: 37).

εξαιρετικά χαμηλή. Όπως αποκαλύπτει η αλληλογραφία του συνθέτη με τον αδελφό του Conrad, στα χρόνια αυτά ο Satie ήταν «απελπιστικά θλιμμένος», θεωρώντας ότι οτιδήποτε κι αν προσπαθούσε αποτύγγανε⁹. Το κύριο μνημείο αυτών των θλιμμένων χρόνων είναι τα *Trois Morceaux en forme de poire* (Τρία Κομμάτια σε σχήμα αχλαδιού) του 1903 για πιάνο με τέσσερα χέρια, ένα είδος αναδρομικής σύνθεσης των μουσικών του ιδεών των τελευταίων δέκα χρόνων.

Από το 1905 ως το 1912 ο Satie έγινε ξανά μαθητής και σπούδασε κυρίως αντίστιξη, φούγκα και ενορχήστρωση με τους Vincent d'Indy και Albert Roussel στη Schola Cantorum¹⁰. Το 1908 πήρε το δίπλωμα αντίστιξης με το χαρακτηρισμό 'Très Bien', αλλά ούτε αυτό το βήμα καρποφόρησε σύντομα και η συνθετική του παραγωγή παρέμεινε ιδιαίτερα χαμηλή.

Το 1911 σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή στην πορεία της καριέρας του Satie. Οι συναυλίες των Ravel και Debussy με έργα του Satie τον Ιανουάριο και Μάρτιο του 1911 αντίστοιχα και το πλήθος των θετικών για το συνθέτη άρθρων τα οποία ακολούθησαν, οδήγησαν τόσο στη δημοσίευση παλαιότερων συνθέσεών του όσο και στη ζήτηση νέων έργων. Εκείνος ανταποκρίθηκε με μια ολόκληρη σειρά από 'χιουμοριστικά' κομμάτια για πιάνο, με εκκεντρικούς τίτλους και αλλόκοτα σχόλια προορισμένα για τον εκτελεστή και σε καμιά περίπτωση με σκοπό να διαβαστούν δυνατά. Από τον Απρίλιο του 1913 ξεκίνησε μια συνεργασία η οποία αποτέλεσε «[...] ένα τεράστιο κέρδος για την καριέρα του Satie» (Gillmor, 1988: 146)· αυτή με το διακεκριμένο Ισπανό πιανίστα Ricardo Viñes, ο οποίος κατά τη διάρκεια των επόμενων ετών έδωσε τις πρώτες εκτελέσεις των περισσότερων έργων αυτής της περιόδου. Στο μεταξύ ο Satie, υποστηριζόμενος από νεαρούς συνθέτες και συγγραφείς, είχε ήδη από το 1912 ξεκινήσει να γράφει τη στήλη *Mémoires d'un Amnésique* (Αναμνήσεις ενός Αμνησιακού) για το περιοδικό *Revue Musicale S.I.M.*

Παρόλο που το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου διέκοψε τον αυξανόμενο αριθμό συναυλιών και εκδόσεων έργων του Satie, το 1915 έγινε η γνωριμία του συνθέτη με το νεαρό Jean Cocteau όταν αυτός άκουσε το Satie και το Viñes να παίζουν τα *Trois Morceaux en forme de poire* σε μια κυριακάτικη συναυλία στο σπίτι των Cira και Ida Godebski¹¹. Με την άφθονη ενέργειά του και τις γνωριμίες του με πλούσιους κύκλους ο Cocteau ήταν ο κύριος υπεύθυνος για τη μεγάλη αύξηση της φήμης του Satie κατά τα χρόνια του πολέμου και αργότερα. Σημαντική ήταν η

⁹ Gillmor, 1988: 118.

¹⁰ Για την ίδρυση της μουσικής ακαδημίας Schola Cantorum, βλ. κεφάλαιο 1.1., σ. 3. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 134) η αυστηρή ακαδημαϊκή κατεύθυνση της Schola Cantorum περιελάμβανε ένα μεγάλο εύρος μουσικής εκπαίδευσης και εμπειρίας δίνοντας μεγάλη έμφαση σε ιστορικές σπουδές, κάτι που ήταν ιδιαίτερα ασυνήθιστο για την εποχή.

¹¹ Οι Godebski ήταν μια από τις πλούσιες οικογένειες του Παρισιού οι οποίες είχαν σχέσεις με διάφορους καλλιτέχνες της εποχής. Στο σπίτι τους στη rue d'Athènes γίνονταν αρκετές συναυλίες με έργα, μεταξύ άλλων, των Ravel και Satie κατά τα χρόνια του πολέμου (Gillmor, 1988: 190-191).

συνεργασία του με το Satie στο μπαλέτο του Diaghilev, *Parade* (Παρέλαση) (σενάριο: J. Cocteau, μουσική: E. Satie, χορογραφία: L. Massin, σκηνικά και κοστούμια: P. Picasso). Η πρεμιέρα του *Parade* το Μάιο του 1917 δημιούργησε σκάνδαλο στο Παρίσι και καθιέρωσε το Satie μια για πάντα. Πολλές αντικρουόμενες κριτικές γράφτηκαν για το μπαλέτο και ο Satie λίγο έλειψε να καταδικαστεί σε φυλάκιση μετά από ένα αγενές γράμμα του σε έναν κριτικό¹².

Μετά τη succès de scandale του *Parade*¹³ μια ομάδα νεαρών μουσικών συσπειρώθηκαν γύρω από το Satie, ο οποίος λίγο αργότερα τους ονόμασε 'Les Nouveaux Jeunes' ('Οι καινούριοι νέοι'). Τα μέλη της ομάδας (Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Arthur Honnegger) προσδιορίστηκαν όταν ο δημοσιογράφος Henri Collet τους ονόμασε 'Les Six' ('Οι Έξι'), σε αντιστοιχία των 'Πέντε' στη Ρωσία. Για τους νεαρούς αυτούς συνθέτες, όπως επίσης και για τους ποιητές Blaise Cendrars, Jean Cocteau και Guillaume Apollinaire, η μουσική του *Parade* αποκρυστάλλωνε μια νέα αισθητική και συμβόλιζε μια νέα κατεύθυνση στη γαλλική μουσική. Ο Cocteau, ανέλαβε το ρόλο του εκπροσώπου και υποστηρικτή των 'Les Nouveaux Jeunes' δημοσιεύοντας στις 19 Μαρτίου του 1918 το κείμενο *Le Coq et l'Arlequin* (Ο Κόκορας κι ο Αρλεκίνος), όπου συνόψισε τις νέες τάσεις στη γαλλική μουσική και ανύψωσε το Satie σε αρχηγό του νέου αισθητικού δόγματος.

Παρόλο που ο Satie οργάνωσε σειρές συναυλιών στο Salle Huyghens και στο Théâtre du Vieux Colombier όπου παίζονταν τα έργα των νεαρών συνθετών, ο ίδιος αποδοκίμασε κάθε θεώρηση του εαυτού του ως 'αρχηγού σχολής' με το παρακάτω κείμενο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Le Coq* στις 2 Ιουνίου 1920:

«Ποτέ δεν επιτίθεμαι στον Debussy. Είναι μόνο οι *debussystes* (οπαδοί του Debussy) που με ενοχλούν. Δεν υπάρχει σχολή Satie. Σατισμός δε θα μπορούσε να υπάρξει ποτέ. Θα ήμουν εναντίον του. Στην τέχνη δε θα πρέπει ποτέ να υπάρχει δουλεία. Πάντα προσπαθώ να μπερδέψω τους οπαδούς μου, με τη μορφή και το περιεχόμενο κάθε καινούριου έργου μου. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος για έναν καλλιτέχνη να αποφύγει να γίνει αρχηγός μιας σχολής. [...]»¹⁴.

Τον Οκτώβριο του 1916 ο Satie δέχτηκε από την Princesse de Polignac¹⁵ μια παραγγελία η οποία κατέληξε δύο χρόνια αργότερα σε αυτό που από πολλούς

¹² Ο κριτικός ήταν ο Jean Poueigh του περιοδικού *Le Carnet de la Semaine* και η δικαστική αυτή υπόθεση περιγράφεται λεπτομερώς από τον Gillmor, 1988: 208-209.

¹³ Βλ. Βουτυρά (2000-2001: 10) και Gillmor (ό.π.).

¹⁴ *Volta*, 2002: 151.

¹⁵ Η Princesse Edmond de Polignac ήταν επίσης φίλη και επιχορηγήτρια των Fauré, Ravel, Stravinsky και πολλών άλλων (Gillmor, 1988: 216).

θεωρείται το αριστούργημά του* το 'συμφωνικό δράμα' *Socrate* (Σωκράτης). Ετοίμασε το κείμενο μόνος του διαλέγοντας έξι αποσπάσματα από τους *Διαλόγους* του Πλάτωνα σε μετάφραση του Victor Cousin. Κατά τον Gowers (1980: 517), το αποτέλεσμα ήταν μια δημιουργία όπου τα περιορισμένα μέσα του Satie, ήρθαν σε τέλεια προσαρμογή και ισορροπία και το έργο εντοπώσισε ιδιαίτερα τον Igor Stravinsky όταν το άκουσε σε μια ιδιωτική εκτέλεση στα μέσα του 1919.

Την εποχή αυτή ο Satie απολάμβανε φήμη και επιτυχία και την κοινωνική ζωή που αυτά έφεραν. Το 1920 έγιναν δύο φεστιβάλ με μουσική του Satie. Την ίδια χρονιά, σε συνεργασία με το Milhaud, ο Satie έγραψε τη *Musique d'ameublement* (Μουσική επίπλωσης), μουσική για να μην ακούγεται, σχεδιασμένη να λειτουργεί ως ένα μουσικό υπόβαθρο και η οποία, σύμφωνα με τη Volta (2002: 14), «[...] σήμερα θεωρείται ως μια από τις αφετηρίες της μουσικής Ambient».

Το 1922 ο Satie ήταν ένα ενεργό μέλος των φιλολογικών και καλλιτεχνικών κύκλων του Montparnasse και φίλος με τους Derain, Brancusi, Tzara, Duchamp, Ray. Είχε κακές σχέσεις με τον André Breton και τους μελλοντικούς σουρεαλιστές. Το 1923, υποκινημένη από το Milhaud, μια ακόμη ομάδα νεαρών συνθετών σχηματίστηκε γύρω από το Satie. Πήραν τον τίτλο 'École d' Arcueil' και αποτελούνταν από τους Cliquet-Pleyel, Désormière, Jacob και Sauguet. Η αρκετά ποικίλα μουσική παραγωγή αυτής της τελευταίας συνθετικής περιόδου του Satie, κατέληξε, το 1924, στα μπαλέτα *Mercurie* (Ερμής) (με τους Massin και Picasso) και *Relâche* (Διακοπή, 'Θέατρο κλειστό') (σχεδιάστηκε από τον Francis Picabia, με ένα φιλμ για το διάλειμμα του René Clair). Και τα δύο προκάλεσαν σκάνδαλο, με το *Relâche* να φαίνεται αντάξιο του τίτλου του στη βραδιά της πρεμιέρας, λόγω της ασθένειας του κύριου χορευτή, Jean Borlin.

Μετά το *Relâche* η υγεία του Satie άρχισε να χειροτερεύει. Για κάποια χρόνια έπινε πολύ και γινόταν όλο και πιο αντικοινωνικός. Τελικά έπρεπε να μπει στο νοσοκομείο και την 1^η Ιουλίου του 1925 πέθανε στο Hôpital Saint Joseph από κίρρωση του ήπατος. Παρέμεινε ανυποχώρητος μέχρι το τέλος, αρνούμενος να δει παλιούς φίλους με τους οποίους είχε διαφωνήσει. Το δωμάτιό του στην Arcueil, στο οποίο δεν είχε επιτρέψει την είσοδο σε κανέναν όσο ήταν ζωντανός, αποκάλυψε, μέσα από ένα ασυνήθιστο πανδαιμόνιο, χιλιάδες μικρά χαρτιά με καλλιγραφικά κείμενα και σκίτσα, όπως επίσης και τα περισσότερα από τα χειρόγρατά του, χρονολογούμενα από τις αρχές της δεκαετίας του 1890. Πολλά από αυτά δημοσιεύτηκαν από το Milhaud, αμέσως μετά το θάνατό του.

3. ΤΟ ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ERIK SATIE

«Το πιάνο, όπως τα χρήματα, είναι ευχάριστο μόνο σε αυτούς που ξέρουν πώς να το χρησιμοποιούν»¹.

Από τις πρώτες μουσικές του σπουδές στην Honfleur μέχρι τη μουσική για τα τελευταία μπαλέτα του 1924, το σύνολο της συνθετικής παραγωγής του Satie συνδέεται με τον έναν ή τον άλλον τρόπο με το πιάνο. Όπως αναφέρει ο Højer², περισσότερο από το μισό μέρος της μουσικής παραγωγής του Satie, είναι γραμμένο για πιάνο ή παρουσιάστηκε αρχικά στο κοινό σε εκδοχή για πιάνο. Επιπλέον, μπορεί να ειπωθεί ότι η μουσική που έγραψε ο Satie μέχρι και το μπαλέτο *Parade* (1917) περιλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά έργα για πιάνο. Αυτά που έγραψε για άλλα μουσικά είδη μέχρι τότε – σκηνική μουσική, κάποια πρώιμα τραγούδια για φωνή και πιάνο, το *Messe des pauvres* (Λειτουργία των φτωχών), καθώς και τραγούδια για φωνή και πιάνο στο ιδίωμα της ελαφράς μουσικής – αντιπροσωπεύουν ένα μικρό μόνο μέρος της συνθετικής του παραγωγής.

Υπάρχουν ποικίλες ερμηνείες της συνθετικής πορείας του Satie από διάφορους μελετητές και η μουσική παραγωγή του συνθέτη χωρίζεται σε περιόδους με διαφορετικούς τρόπους. Ο Roger Shattuck, για παράδειγμα, στο βιβλίο του *The Banquet Years* (1961), υποστηρίζει ένα διαχωρισμό σε δύο συνθετικές περιόδους, θεωρώντας ότι ο Satie «[...] κατάφερε να ζήσει δύο ολοκληρωμένες καριέρες»³, μία στο 19^ο και μία στον 20^ο αιώνα (μετά το 1911). Όπως αναφέρει⁴, κατά την πρώτη περίοδο, ο Satie ήταν γνωστός κυρίως ως συνθέτης ελαφράς μουσικής, ως ένας εκκεντρικός καλλιτέχνης της Μονμάρτης που συνέθεσε ένα ποικιλόχρωμο σύνολο έργων των οποίων οι καινοτομίες ερμηνεύτηκαν ως εκκεντρικότητες. Μετά την ανακάλυψή του από το Ravel το 1911, αναγορεύτηκε ως πρόδρομος και συνέθεσε έργα ενός τελείως διαφορετικού στιλ.

Άλλοι μελετητές προτιμούν διαφορετικούς διαχωρισμούς. Σύμφωνα με τον Orledge (1990: 5), η Volta θεωρεί σημείο τομής της συνθετικής πορείας του Satie τη μετακόμισή του στην Arcueil, ενώ ο Koehlin την εγγραφή του συνθέτη στη Schola Cantorum, αναφέροντας ότι τα έργα της πρώτης περιόδου έχουν μια περισσότερο αρμονική σύλληψη ενώ σε αυτά της δεύτερης περιόδου η έμφαση μετατοπίζεται περισσότερο προς την αντίστιξη⁵.

¹ Volta, 2002: 145. Σημείωση του συνθέτη σε ένα από τα χειρόγραφα μουσικά του τετράδια.

² Højer, Olof. Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article1.html>>, (23.02.2004).

³ Shattuck, 1961: 114.

⁴ Shattuck, ό.π.

⁵ Για μια συγκεντρωτική παρουσίαση των περισσότερων ερμηνειών όσον αφορά στη συνθετική καριέρα του Satie, βλ. Orledge, 1990: 1-7.

Ο διαχωρισμός που γίνεται σε αυτό το κεφάλαιο έχει ως βασικό κριτήριο τα τεχνικά συνθετικά χαρακτηριστικά των έργων. Η πιανιστική παραγωγή του Satie χωρίζεται σε πέντε περιόδους⁶. Τις αναλύσεις αντιπροσωπευτικών έργων κάθε περιόδου ακολουθεί ένα κεφάλαιο όπου γίνεται μια συγκεντρωτική αναφορά των γενικών χαρακτηριστικών των έργων που προηγήθηκαν, μέσω των οποίων γίνεται φανερό η συνοχή της κάθε περιόδου και η διαφοροποίησή της από τις υπόλοιπες. Τα βιογραφικά και άλλα ιστορικά στοιχεία που δίνονται, αιτιολογούν περαιτέρω την υπάρχουσα διαίρεση.

Στο τέλος του κεφαλαίου παρουσιάζονται οι σημαντικότερες απόψεις σχετικά με το ρόλο των λεκτικών σχολίων που συνοδεύουν τα μουσικά κείμενα του Satie και παρατίθεται το κείμενο της συνθετικής αισθητικής⁷ του συνθέτη.

3.1. Τα πρώτα έργα για πιάνο (1886-1890)

Η σύνθεση των πρώτων πιανιστικών έργων του Satie συμπίπτει με μια ταραγμένη περίοδο στην προσωπική του ζωή. Στα χρόνια 1886-88 ο Satie διέκοψε τις μέχρι τότε αποτυχημένες σπουδές του στο Ωδείο του Παρισιού, υπηρέτησε τη σύντομη στρατιωτική του θητεία και έφυγε από το σπίτι στο οποίο έμενε με τους γονείς του μετακομίζοντας στη Μονμάρτη. Κατά την περίοδο αυτή ανιχνεύονται οι πρώτες προσπάθειες του συνθέτη να κάνει το όνομά του γνωστό μέσω της έκδοσης κάποιων από τα πρώιμα έργα του⁸ και της εισόδου του στο νυχτερινό κόσμο της Μονμάρτης.

Ακολουθεί η ανάλυση των τεσσάρων αντιπροσωπευτικών έργων αυτής της πρώτης περιόδου, τα οποία παραμένουν ακόμη και σήμερα ανάμεσα στα πιο γνωστά έργα του συνθέτη⁹.

3.1.1. *Ogives* (1886)

Όπως αναφέρεται στη βιογραφία του Satie¹⁰, οι τέσσερις *Ogives* φανερώνουν το αποτέλεσμα της ενασχόλησης του συνθέτη με το μεσαιωνικό κόσμο και της εμβάθυνσής του στη μελέτη της μεσαιωνικής μουσικής. Σύμφωνα με τον Gowers

⁶ Παρόμοιο διαχωρισμό κάνουν οι Gillmor (1988) και Orledge (1990, 2001). Ο διαχωρισμός αυτός είναι συνηθισμένος σε μελέτες που επικεντρώνονται σε στοιχεία συνθετικής τεχνικής του Satie.

⁷ Αγγλ. 'compositional aesthetic'. Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Orledge (1990).

⁸ Βλ. Παράρτημα, σ. 123-124, από την αρχή μέχρι και τις *Trois Gnossiennes*.

⁹ Οι πρώτες συνθετικές προσπάθειες του Satie, το *Allegro* (1884) και τα *Valse-ballet* και *Fantaisie-valse* (1885) για πιάνο, αν και περιέχουν ήδη κάποια από τα στοιχεία του προσωπικού ύφους του συνθέτη, «[...] αποκαλύπτουν το χέρι ενός ερασιτέχνη» (Gillmor, 1988: 26). Φανερώνουν όμως την πρώιμη άμεση επαφή του Satie με το ιδίωμα της ελαφράς μουσικής, η οποία, όπως θα δούμε, διαδραμάτισε ένα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της συνθετικής του αισθητικής στα επόμενα χρόνια.

¹⁰ Βλέπε κεφάλαιο 2., σ. 14.

(1980: 515-16), περίπου από το 1866, ο Satie είχε αρχίσει να αναπτύσσει ένα έντονο ενδιαφέρον για τη γοτθική τέχνη¹¹. Μια σημαντική ανακάλυψη για το Satie αυτή την εποχή ήταν τα γραπτά του Γάλλου αρχιτέκτονα Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), ο οποίος ήταν υπεύθυνος για τη συντήρηση και αποκατάσταση πολλών μεσαιωνικών μνημείων της Γαλλίας, μεταξύ των οποίων και της Notre Dame του Παρισιού. Το σημαντικό έργο του Viollet-le-Duc επηρέασε τον αρχόμενο ενθουσιασμό του Satie για το μεσαιωνικό κόσμο. Τα παράξενα σκίτσα του Satie με αρχαία κάστρα, παλιά σπίτια, πανοπλίες, οχυρωμένες πόλεις κτλ., οφείλουν σχεδόν σίγουρα κάτι στα άφθονα εικονογραφημένα βιβλία του Viollet-le-Duc πάνω στην τέχνη και αρχιτεκτονική του μεσαίωνα¹². Η επιρροή από τη γοτθική τέχνη είναι φανερή στον τίτλο του έργου¹³. Το 1886 ήταν επίσης η χρονιά που ο Satie, πιθανόν και μέσω της επιρροής του Contamine de Latour, γνώρισε τα γραπτά του Joséphin Péladan και άρχισε να αποκτά ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για το μεσαιωνικό μυστικισμό¹⁴.

Οι τέσσερις *Ogives* έχουν όλες την ίδια μορφή: A – A1 – A2 – A1. Το A είναι μια τροπική μελωδία που εμφανίζεται σε οκτάβες και επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Πρώτα σε *fortissimo*, με παράλληλες τετράφωνες συγχορδίες διπλασιασμένες στην οκτάβα, σε ευθεία κατάσταση και σε αναστροφές (A1), κατόπιν σε *pianissimo* με μία άλλη αρμονική εμφάνιση και όλες τις συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση (A2) και τέλος η εκδοχή σε *fortissimo* ολοκληρώνει το κομμάτι (A1).

¹¹ Το λεγόμενο γοτθικό ύφος εμφανίστηκε στην αρχιτεκτονική το 12ο/13ο αιώνα και διαδέχτηκε το μέχρι τότε κυρίαρχο ρωμανικό ύφος. Το γοτθικό ύφος κυριάρχησε στην αρχιτεκτονική των μεγάλων καθεδρικών ναών των μεσαιωνικών πόλεων, πολλοί από τους οποίους χτίστηκαν ακριβώς εκείνη την εποχή είτε στη θέση παλαιότερων, είτε εξ' αρχής νέοι. Μεταξύ αυτών είναι και ο καθεδρικός ναός του Παρισιού (Notre Dame) ο οποίος άρχισε να χτίζεται περίπου το 1170 (Γιάννου, 1995: 186).

¹² Gillmor, 1988: 34. Θεμελιώδης συμβολή του Viollet-le-Duc στην ιστορία της αρχιτεκτονικής είναι το έργο του *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française* (Συστηματικό λεξικό της Γαλλικής Αρχιτεκτονικής), 10 τ., 1854-68, καθώς και το *Dictionnaire raisonné du Mobilier Française* (Συστηματικό λεξικό της Γαλλικής Επίπλωσης), 6 τ., 1858-75. Οι θεωρητικές θέσεις του εκφράζονται στο «εγχειρίδιό» του *Entretiens sur l'Architecture* (Παραδόσεις Αρχιτεκτονικής), 2 τ., 1863-72 (Μπιρής, 1983: 297).

¹³ Το γοτθικό στιλ έχει πάρει επίσης το όνομα *le style ogival*, όπου *ogive*=νεύρωση, πιθανόν από το λατινικό *augere* που σημαίνει ενδυναμώνω, ενισχύω. Ο θόλος με νευρώσεις είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του γοτθικού ρυθμού στην αρχιτεκτονική, μαζί με τα οξυκόρυφα τόξα και τις επίστεγες αντηρίδες (Μυκονιάτης, 1998: 95-96).

¹⁴ *Μυστικισμός* είναι η βιωματική αναζήτηση του Απόλυτου, η άμεση σχέση και πνευματική ένωση με το Θεό ή το Θείο, η οποία επιδιώκεται με αυτοσυγκέντρωση, προσευχή, απάθεια, θεωρία, έκσταση. Αποτελεί συνήθως το διαισθητικό στοιχείο στη θρησκευτική εμπειρία και εμφανίζεται σε όλες σχεδόν τις θρησκείες, από τις πιο πρωτόγονες ως τις πιο εξελιγμένες. Στο Χριστιανισμό, το γεγονός της σάρκωσης του θείου Λόγου κάνει οντολογικά και υπαρξιακά δυνατή την κοινωνία και ένωση του ανθρώπου με τον απρόσιτο Θεό. Ο σημαντικότερος μυστικός θεολόγος του δυτικού χριστιανισμού κατά το μεσαίωνα θεωρείται ο Johannes Eckhart (1260;-1327;). Σύμφωνα με τον Eckhart, ο άνθρωπος καλείται να αποκτήσει συνείδηση του θείου στοιχείου που υπάρχει μέσα του. Για να το πετύχει όμως αυτό ο άνθρωπος, δε φτάνει μια διανοητική διαδικασία. Απαιτείται απόσυρση από τα εγκόσμια και απάρνησή τους. (Γιαννουλάτος, 1992: 283-294). Για τη σχέση του Satie με το Joséphin Péladan και τη θρησκευτική αδελφότητα 'Rose+Croix', βλ. κεφάλαιο 3.2., σ. 43-45.

Trés lent (Πολύ αργά)

A

A1

A2

Παράδειγμα 1. *Ogive no. 1*, A - A1 - A2, τα βέλη δείχνουν τις τέσσερις αλλαγές συγχορδιών μεταξύ του A1 και A2.

Σύμφωνα με το Højer¹⁵, οι *Ogives*, με τις απότομες αλλαγές στη μουσική υφή και στα επίπεδα της δυναμικής, μπορούν να περιγραφούν ως ένα είδος παράφρασης πάνω στο αντιφωνικό λειτουργικό τραγούδι¹⁶. Ο Højer (ό.π.) μάλιστα προτείνει ότι η παραπάνω μορφή των *Ogives* μπορεί να περιγραφεί ως: χοράρχης (A) – χορωδία (A1) – organ (A2) – χορωδία (A1)¹⁷.

¹⁵ Højer. Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article2.html>>, (29.05.2004).

¹⁶ Ο Gillmor (1988: 34) αναφέρει επίσης το «[...] σχεδόν αντιφωνικό αποτέλεσμα» που έχουν οι *Ogives* λόγω των παραπάνω στοιχείων.

¹⁷ Ίσως εδώ δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία ανάμεσα στον όρο 'αντιφωνικό' και στην περιγραφή της μορφής των *Ogives* που προτείνει ο Højer. Ο αντιφωνικός τρόπος εναλλαγής στην ομαδική εκτέλεση τραγουδιών περιλαμβάνει την εναλλαγή ομάδων τραγουδιστών, ενώ ο απαντητικός τρόπον την εναλλαγή ενός τραγουδιστή με μια ομάδα (βλ. σχετικά Γιάννου, 1995: 12). Ίσως λοιπόν ο όρος 'απαντητικός' είναι σωστότερος για την περιγραφή της μορφής που παραθέτει ο Højer (λόγω της παρομοίωσης του A με χοράρχη), αν και η εναλλαγή ανάμεσα στα A1 – A2 – A1 θα μπορούσε ίσως να παρομοιαστεί με εναλλαγή ομάδων τραγουδιστών, άρα αντιφωνικό τρόπο ψαλμωδίας.

Η υφή των *Ogives* φανερώνει επιπλέον την επιρροή του Satie από το μεσαιωνικό *organum*¹⁸. Η σχέση των *Ogives* με το *organum*, εκτός από τον τροπικό τους χαρακτήρα, είναι φανερή από την πλαισίωση του θέματος (A), το οποίο θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τη φωνή του λειτουργικού μέλους, με περισσότερες φωνές (στα A1 και A2) οι οποίες κινούνται σε παράλληλη ή πλάγια κίνηση ως προς αυτό. Ενώ βέβαια τα *organa* του *Musica Enchiriadis* είναι δίφωνα, ο Satie εισάγει τετράφωνες συγχορδίες στο A1, όπου η παράλληλη κίνηση των φωνών διευρύνεται και σε άλλα διαστήματα εκτός της τέταρτης, πέμπτης και όγδοης καθαρής. Την τεχνική αυτή του Satie, ο Persichetti (1961: 198) ονομάζει '*parallel harmony*' ('παράλληλη αρμονία') ή '*chordal melody*' ('συγχορδιακή μελωδία'), όπου όλες οι φωνές σε μια διαδοχή συγχορδιών κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Όπως αναφέρει ο Persichetti (ό.π.), η παράλληλη αρμονία είναι ένα διευρυμένο, όσον αφορά στην υφή, ισοδύναμο μιας μελωδικής γραμμής, όπως ακριβώς συμβαίνει στα A1 και A2 των *Ogives*.

Αυτό που χαρακτηρίζει τις τέσσερις *Ogives* είναι μια εξαιρετική συντομία και απλότητα. Στο κάθε κομμάτι η καθοδηγητική ιδέα είναι μία τροπική μελωδική γραμμή στο πνεύμα του γρηγοριανού μέλους, ενώ η μορφή, που είναι κοινή για τα τέσσερα κομμάτια, στηρίζεται αποκλειστικά σε δύο ελαφρά διαφορετικές εναρμονίσεις της μελωδίας. Όπως αναφέρει ο Orledge (2001: 316), «[...] η μόνη πραγματική 'Τέχνη'¹⁹ που εφαρμόζεται σε αυτό το πρώτο συνθετικό σύστημα είναι το ότι υπάρχουν από μία μέχρι τέσσερις αλλαγές συγχορδιών μεταξύ του A1 και A2 σε κάθε *Ogive*».²⁰

Η επιρροή του Satie από την παλιά εκκλησιαστική μουσική και το γρηγοριανό μέλος είναι φανερή με διάφορους τρόπους στις τέσσερις *Ogives*. Εκτός από την υφή του έργου που αναφέρθηκε παραπάνω, η πιο προφανής ίσως επιρροή είναι η χρήση τροπικών μελωδικών γραμμών (βλ. παράδειγμα 1). Ωστόσο, στις *Ogives* παρατηρείται μια τροπική ασάφεια. Η μελωδία της πρώτης *Ogive* χωρίζεται σε δύο φράσεις εκ των οποίων η πρώτη φαίνεται να κινείται στο Μι αιολικό (ή Σολ ιωνικό), ενώ η δεύτερη στο Ρε δωρικό τρόπο²¹. Το στοιχείο της ασάφειας τονίζεται επιπλέον

¹⁸ Ο όρος *organum* εμφανίζεται για πρώτη φορά στο θεωρητικό εγχειρίδιο του 9^{ου} αιώνα *Musica Enchiriadis* και είναι συνώνυμος της πολυφωνικής πρακτικής που εμφανίζεται για πρώτη φορά εκεί. Τα παραδείγματα εκεί είναι δίφωνα και χαρακτηριστικό τους είναι η παράλληλη κίνηση των δύο φωνών, δηλ. της φωνής του λειτουργικού μέλους και της πρόσθετης φωνής, κατά διαστήματα τέταρτης και πέμπτης καθαρής (Γιάννου, 1995: 166-67).

¹⁹ Για τις έννοιες της 'Τέχνης' και της 'Ιδέας' σύμφωνα με τον Erik Satie, βλ. το κείμενο της συνθετικής του αισθητικής, κεφάλαιο 3.7., σ. 107-108.

²⁰ Βλ. παράδειγμα 1.

²¹ Η ονοματολογία των τρόπων που χρησιμοποιείται εδώ και σε όλη την εργασία είναι αυτή που διατύπωσε ο θεωρητικός του 16^{ου} αιώνα *Henricus Glareanus* (1488-1563) στο θεωρητικό του σύγγραμμα *Dodecachordon* (1547). Ο Glareanus διατύπωσε την άποψη ότι οι τρόποι δε θα έπρεπε να είναι οκτώ, όπως ήταν στη μέχρι τότε διαμορφωμένη θεωρία της μουσικής του μεσαίωνα, αλλά δώδεκα. Τους τέσσερις καινούριους τρόπους τοποθέτησε ο Glareanus στο A και στο C, ονομάζοντάς

από την εμφάνιση, στη συνέχεια του έργου, μεμονωμένων συγχορδιών οι οποίες δεν ανήκουν στους δύο προαναφερθέντες τρόπους. Έτσι, η συγχορδία της Sib μείζονος (σε δεύτερη αναστροφή) που εμφανίζεται στην κατάληξη του A1 παραπέμπει στον αιολικό τρόπο, ενώ η συγχορδία της Mib μείζονος που εμφανίζεται για λίγο στην κατάληξη του A2 ίσως φανερώνει ένα σύντομο πέρασμα από το φρυγικό τρόπο. Το ίδιο ασαφές είναι και το τονικό κέντρο της δεύτερης *Ogive*, όπου οι δύο φράσεις της μελωδίας κινούνται στον αιολικό (Σι) και στον ιωνικό (Λα) αντίστοιχα. Ωστόσο, το σολ φυσικό που εμφανίζεται για λίγο στις καταλήξεις των δύο εναρμονίσεων της μελωδίας (A1 και A2) παραπέμπει στο μιξολυδικό τρόπο. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση της τέταρτης *Ogive*. Η τρίτη *Ogive* είναι η μοναδική στην οποία το A αποτελείται από μία μόνο φράση η οποία κινείται στον αιολικό (Ρε). Και πάλι όμως η συγχορδία της Mib μείζονος που εμφανίζεται για λίγο στα A1 και A2 δημιουργεί μια τροπική ασάφεια.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό των *Ogives* είναι η φραστική τους ασυμμετρία που ίσως δείχνει και πάλι την επιρροή από τη μεσαιωνική μουσική η οποία παρουσιάζει μια αντίστοιχη μη περιοδική μετρική δομή²². Αν ληφθεί η αξία του τετάρτου ως η βασική χρονική μονάδα, τότε οι δύο φράσεις της πρώτης *Ogive* περιλαμβάνουν 10 και 14 τέταρτα αντίστοιχα (βλ. παράδειγμα 1). Η δεύτερη *Ogive* αντιπαραθέτει μια φράση δεκαεννιά τετάρτων με μία των εικοσιένα τετάρτων, ενώ στην τέταρτη *Ogive* η ακολουθία αντιστρέφεται με δύο φράσεις των εικοσιένα, πρώτα και δεκαοχτώ τετάρτων στη συνέχεια. Ο Gillmor (1988: 36) προτείνει ότι η ενασχόληση του Satie με αυτό που μπορεί να ονομαστεί χρονομετρική φόρμα, δηλαδή η αντίληψη της μουσικής μορφής ως λειτουργίας του χρόνου και της διάρκειας, σε αντίθεση με τον παραδοσιακό τονικό τρόπο σκέψης του δυναμισμού και της συνεχούς ανάπτυξης, παρέχει ένα σημαντικό κλειδί για την κατανόηση των συχνά απροσδιόριστων μουσικών του μορφών.

τους, ακολουθώντας τους αρχαίους θεωρητικούς, αιόλιο και υποαιόλιο (με τελικό φθόγγο το Α) και ιώνιο και υποϊώνιο (με τελικό φθόγγο το C). Σε μια εποχή που είχε αρχίσει η αποσύνθεση του μεσαιωνικού τροπικού συστήματος και η εμφάνιση της νεότερης τονικής αρμονικής υφής (βλ. σχετικά Γιάννου, 1995, κεφ. 6.2.3.4. για τα νέα γνωρίσματα υφής στη γαλλοφλαμανδική σχολή από τις αρχές του 15^{ου} ως τις αρχές του 16^{ου} αιώνα και κεφ. 6.3.3.2.1. για το θεωρητικό έργο του G. Zarlino), η σημασία του νέου συστήματος του Glareanus βρίσκεται ακριβώς στην αναγνώριση των δύο αυτών τρόπων, του Ιωνικού (ή μείζονα) και του Αιολικού (ή φυσικού ελάσσονα) (Miller, 1980: 423). Όπως αναφέρει ο Γιάννου, η προσπάθεια του Glareanus ήταν «[...] η πρώτη και τελευταία ολοκληρωμένη προσπάθεια για αντιμετώπιση της νέας κατάστασης στο τονικό μουσικό σύστημα μέσα στα πλαίσια του τροπικού συστήματος» (Γιάννου, 1995: 264).

²² Καθώς η μελωδική υφή της εκκλησιαστικής μουσικής του μεσαίωνα και της αναγέννησης προσδιορίζεται κυρίως από την προσπάθεια ανταπόκρισης της μουσικής στη ροή του κειμένου, προκύπτει ένας μελωδισμός που χαρακτηρίζεται από απουσία συμμετρικών αντιστοιχιών, ποικιλία στη διαδοχή ρυθμικών αξιών και ρυθμική ροή που αγνοεί τη σχηματικότητα μέτρων με ισχυρά και ασθενή μέρη (Γιάννου, 1995: 245).

3.1.2. Trois Sarabandes (1887)

Οι τρεις *Sarabandes* καθιερώνουν για το Satie την τεχνική της σύνθεσης ενός έργου ουσιαστικά χωρίς ανάπτυξη. Στις *Sarabandes* μικρές μουσικές μονάδες διαδέχονται η μία την άλλη, χωρίς να αναπτύσσονται ή να παραλλάσσονται. Η συνεχής επανάληψη έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση των μικρών αυτών μονάδων σε καινούριες σχέσεις μεταξύ τους όσο διαδέχονται η μία την άλλη. Η συνθετική αυτή τεχνική η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στις *Sarabandes*, αποτελεί την κυρίαρχη συνθετική τεχνική πολλών μεταγενέστερων έργων. Η δομή των έργων αυτών έχει παρομοιαστεί από πολλούς μελετητές με αυτήν ενός μωσαϊκού το οποίο προκύπτει από τις ψηφίδες του²³.

3.1.2.1. 1ère Sarabande

Η πρώτη *Sarabande* χωρίζεται σε δύο ενότητες, με τη δεύτερη να είναι λίγο μεγαλύτερη από την πρώτη. Η πρώτη ενότητα καταλαμβάνει τα πρώτα 42 μέτρα του κομματιού, ενώ η δεύτερη τα μέτρα 43-104 (61 μέτρα), με μια σύντομη coda στα πέντε τελευταία μέτρα.

Ο Satie χρησιμοποιεί την επανάληψη μεγαλύτερων τμημάτων, όπως είναι η επανάληψη των πρώτων 21 μέτρων στα αμέσως επόμενα, αλλά και επανάληψη μικρότερων μουσικών φράσεων μέσα στις ενότητες. Στην πρώτη ενότητα του έργου χαρακτηριστική είναι η επανάληψη των μ. 9-13 στα μ. 14-18, ένα τόνο ψηλότερα (N^ob-P^eb). Αυτή είναι η μοναδική περίπτωση επανάληψης σε μεταφορά στη *Sarabande*.

Στη δεύτερη ενότητα, τα πρώτα 16 μέτρα (μ. 43-58) επαναλαμβάνονται στα αμέσως επόμενα με δύο παραλλαγές. Η πρώτη είναι μια ρυθμική παραλλαγή στο μ. 59 (αντίστοιχο του μ. 43), όπου η δεύτερη συγχορδία έρχεται στο δεύτερο χρόνο του μέτρου, ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο το οποίο ο Satie εισάγει ήδη από το πρώτο μέτρο της *Sarabande*. Η δεύτερη παραλλαγή είναι η αντιστροφή στη σειρά εμφάνισης των δύο τρίμετρων φράσεων των μ. 53-55 και 56-58 στα μ. 69-71 και 72-74. Όπως προτείνει ο Orledge (1996: 563), αυτές οι μικρές διαφοροποιήσεις αποτελούν μια απόδειξη ότι ο Satie σκεφτόταν τη συνοχή και την ποικιλία ενώ συνέθετε. Οι επαναλήψεις επιμέρους φράσεων συνεχίζονται μέχρι και το τέλος της *Sarabande*. Τα μ. 80-83 και 88-91 είναι μια επανάληψη των πρώτων τεσσάρων μέτρων της δεύτερης ενότητας, ενώ τα μ. 94-99 είναι επανάληψη των μ. 69-74, τα οποία, όπως αναφέρθηκε, είναι μια παραλλαγμένη επανάληψη των μ. 53-58. Τα μ. 78-85 επαναλαμβάνονται στα αμέσως επόμενα οκτώ μέτρα. Τέλος τα μ. 75-77

²³ Βλ. Morgan (1991: 52), Orledge (2001: 316-317), Gillmor (1988: 200).

επαναλαμβάνονται στην coda της *Sarabande* (μ. 100-102). Η επανάληψη λοιπόν μικρότερων ή μεγαλύτερων τμημάτων είναι ο βασικός τρόπος σύνθεσης της *Sarabande*.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό της πρώτης *Sarabande* είναι η φραστική της ασυμμετρία. Στην πρώτη ενότητα, τα μ. 11 και 16 (και τα αντίστοιχα 32 και 37), που αποτελούν ενδιάμεσες κορυφώσεις στην πορεία προς τη δεσπόζουσα η οποία εμφανίζεται στα μ. 20-21, διακόπτουν τη διαδοχή δίμετρων φράσεων που υπάρχουν πριν και μετά από αυτά. Στη δεύτερη ενότητα, η αλληλοδιαδοχή δίμετρων και τρίμετρων φράσεων σε συνδυασμό με την εμφάνιση δύο τετράμετρων στα μ. 78-81 και 86-89 και της πεντάμετρης coda (μ. 100-104), τονίζουν το στοιχείο της φραστικής ασυμμετρίας και δίνουν ίσως την αίσθηση μιας συνεχούς ακανόνιστης ροής στη *Sarabande*.

Ο Satie διατηρεί σε γενικές γραμμές τα ρυθμικά στοιχεία του αντίστοιχου χορού²⁴ στη *Sarabande*. Το έργο είναι γραμμένο σε τριμερές μέτρο και ξεκινά με θέση. Φέρει επίσης το χαρακτηριστικό, για τον αντίστοιχο χορό, τονισμό στο δεύτερο χρόνο του μέτρου. Ο τονισμός αυτός είναι φανερός από το πρώτο μέτρο της *Sarabande* (βλ. παράδειγμα 2) και επανέρχεται πολλές φορές με την ίδια μορφή σε ολόκληρο το έργο. Ένα ακόμη στοιχείο του αντίστοιχου χορού που διατηρεί ο Satie είναι η διμερής φόρμα. Όπως είδαμε, η *Sarabande* χωρίζεται σε δύο ενότητες με χαρακτηριστικό το στοιχείο της επανάληψης, ειδικά στην πρώτη ενότητα η οποία επαναλαμβάνεται καθαρά δύο φορές.

Όμως αυτό που έκανε τις τρεις *Sarabandes* διάσημες μετά την πρώτη τους εκτέλεση από το Maurice Ravel τον Ιανουάριο του 1911, και τις απομακρύνει κατά πολύ από τον αντίστοιχο χορό του μπαρόκ, ήταν η αρμονική τους τόλμη και καινοτομία. Η πρώτη *Sarabande* περιέχει μια συνεχόμενη διαδοχή συγχορδιών με έβδομες και ένατες χωρίς συμβατική προετοιμασία και λύση. Αυτό φαίνεται ήδη από τα πρώτα μέτρα του έργου, όπου η ένατη της δεύτερης και της τρίτης συγχορδίας, αντί να λυθεί με βήμα προς τα κάτω, κινείται τη μία φορά με βήμα προς τα πάνω (μιb-φαb), ενώ τη δεύτερη φορά (στην πρώτη συγχορδία του δεύτερου μέτρου) το λαb 'λύνεται' με πήδημα πέμπτης προς τα πάνω, στον πρώτο χρόνο του τρίτου μέτρου (βλ. παράδειγμα 2).

²⁴ Η *Sarabande* είναι χορός ισπανικής ή ίσως ανατολικής προέλευσης. Εμφανίστηκε στην Ισπανία στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Είναι χορός αργός και μεγαλοπρεπής, σε τριμερές μέτρο όπου χαρακτηριστικός είναι ένας τονισμός στο δεύτερο χρόνο του μέτρου. Η *Sarabande* καθιερώθηκε ως μέρος στις οργανικές σουίτες των Purcell, J. S. Bach και Handel. Η φόρμα του χορού όπως καθιερώθηκε στην εποχή του μπαρόκ είναι διμερής με χαρακτηριστικό το στοιχείο της επανάληψης του κάθε μέρους. Το πρώτο μέρος ξεκινάει από την τονική καταλήγοντας πάντα σε μία διαφορετική τονικότητα (συνήθως στη δεσπόζουσα ή στη σχετική), από την οποία ξεκινάει το δεύτερο μέρος το οποίο καταλήγει και πάλι στην τονική (Κένεντι, 1993: 1139 και Γιάννου, 2003: 11)



Παράδειγμα 2. *Sarabande no. 1*, μέτρα 1-4.

Αυτή η διαδοχή άλτων διαφωνιών η οποία διέπει ολόκληρο το έργο τείνει να μειώσει την αίσθηση της λειτουργικής αρμονίας και τονικότητας και συμβάλλει περαιτέρω στην αίσθηση της απουσίας εξέλιξης που είδαμε να επιτυγχάνεται μέσω της μορφής και της φραστικής δομής του έργου. Όπως σημειώνει ο Orledge (1996: 564), οι νότες της κάθε συγχορδίας και ο ήχος που προκύπτει, συχνά μέσω απρόσμενων συνδέσεων, είχαν μεγαλύτερη σημασία για το Satie από ότι η προετοιμασία, η λύση ή η αναστροφή της κάθε συγχορδίας.

Η συχνή εμφάνιση άλτων συγχορδιών με έβδομη και ένατη καθιστά τον προσδιορισμό ενός τονικού κέντρου δύσκολο. Είναι χαρακτηριστικό ότι η πρώτη φορά που εμφανίζεται μια συγχορδία χωρίς την προσθήκη έβδομης ή ένατης, είναι στο όγδοο μέτρο της *Sarabande*, ενώ η πρώτη εμφάνιση της τονικής (Λαβ) γίνεται μόνο στο μ. 77. Επιπλέον, όπως αποκαλύπτουν τα χειρόγραφα του Satie²⁵, τα μ. 84-85 και 92-93, στα οποία εμφανίζεται η τονική προετοιμάζοντας την τελική της εμφάνιση, προστέθηκαν από το συνθέτη στη δεύτερη εκδοχή της *Sarabande* (1887). Ιδιαίτερα αξιοσημείωτες είναι επίσης οι ξαφνικές αλλαγές σε μακρινές τονικότητες, όπως η γρήγορη μετακίνηση στη Σιbb (από τη Λαβ) στην αρχή του έργου. Πολύ χαρακτηριστικές είναι, τέλος, οι τροπικές καταλήξεις στη *Sarabande*. Συχνή είναι η χρήση της συγχορδίας της βαρυμένης έβδομης βαθμίδας, όπως επίσης και της ελάσσονος δεσπόζουσας που εμφανίζεται ήδη στο μ. 7 και χρησιμοποιείται επίσης στην τελική πτώση του έργου (μ. 102-103).

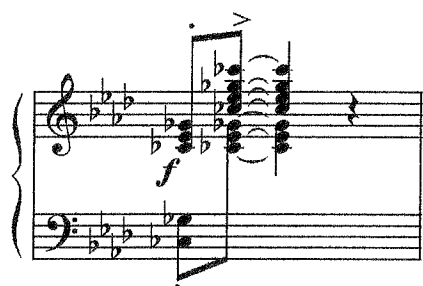
Παρ' όλες τις αρμονικές καινοτομίες, βέβαια, τα διαστήματα τέταρτης και πέμπτης καθαρής εμφανίζονται πολύ συχνά τόσο στη μελωδία, όσο και στο μέρος του μπάσου, σε ευθείες αλλά και πλάγιες πτώσεις, στοιχείο που ίσως δείχνει τη σύνδεση του Satie με το παρελθόν. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το γεγονός ότι η *Sarabande* ξεκινάει και τελειώνει με κίνηση πέμπτης καθαρής στο μπάσο, αλλά και το γεγονός ότι, με εξαίρεση την τρίμετρη φράση των μ. 53-55, όλες οι φράσεις του έργου καταλήγουν σε συγχορδία σε ευθεία κατάσταση.

²⁵ Βλ. Orledge, 1996: 559.

3.1.2.2. Οι τρεις Sarabandes ως ενιαίο έργο

Τα περισσότερα από τα γενικά χαρακτηριστικά της πρώτης *Sarabande* διατηρούνται και στις δύο επόμενες. Η διμερής μορφή με τις χαρακτηριστικές επαναλήψεις, τα ρυθμικά στοιχεία, τα οποία όπως είδαμε ο Satie διατηρεί από τον αντίστοιχο χορό, το αρμονικό ιδίωμα, με τις χαρακτηριστικές ακολουθίες συγχορδιών με άλυτες έβδομες και ένατες και τα στοιχεία τροπικότητας, παραμένουν κοινά στις τρεις *Sarabandes*.

Επίσης, υπάρχουν κάποια επιπλέον στοιχεία που φανερώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι τρεις *Sarabandes* είναι «[...] διακριτικά, αλλά εσκεμμένα συνδεδεμένες» (Orledge, 1996: 562). Η χαρακτηριστική μοτιβική ιδέα των μ. 11, 16, 32, 37 της πρώτης *Sarabande* η οποία εμφανίζεται σε δυναμική *forte* και αποτελεί το επίκεντρο της πρώτης ενότητας του έργου, επανεμφανίζεται χαρακτηριστικά στην αρχή της δεύτερης ενότητας της δεύτερης *Sarabande* (μ. 45 και 73):



α. 1^{ère} Sarabande, μέτρο 11.



β. 2^{ème} Sarabande, μέτρο 45.

Παράδειγμα 3. Επανεμφάνιση χαρακτηριστικών μοτίβων στις πρώτες δύο *Sarabandes*.

Η δεσπόζουσα συγχορδία της Σολβ μείζονος με ένατη η οποία κυριαρχεί στα πρώτα μέτρα της πρώτης *Sarabande* (βλ. μ. 2, 4, 10 στο παράδειγμα 2) επιστρέφει στη δεύτερη *Sarabande* (ως Φα#⁹) ως κρατημένη συγχορδία στα μ. 57-58 και 85-86. Επίσης, οι ανιόντες αρπισμοί των μ. 7, 29, 56 και 84 στη δεύτερη *Sarabande* ίσως συνδέονται με τους αρπισμούς και τις κλίμακες (ανιούσες και κατιούσες) οι οποίες παίζουν ένα σημαντικό ρόλο όσον αφορά στην υφή της τρίτης *Sarabande*.

Τέλος, ο Orledge (1996: 564), κάνει λόγο για τη σχέση της πρώτης και της τελευταίας συγχορδίας των τριών *Sarabandes*. Το έργο ξεκινάει με μια μείζονα συγχορδία με έβδομη στη Λαβ και τελειώνει με τη συγχορδία της Ρεβ μείζονος στην τρίτη *Sarabande*. Σύμφωνα με τον Orledge (ό.π.), η σχέση αυτή δεσπόζουσας – τονικής ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία συγχορδία του έργου δεν ήταν τυχαία από το Satie και τονίζει την επιδίωξή του για συνοχή και ενότητα ανάμεσα στις τρεις *Sarabandes*.

3.1.3. Trois Gymnopédies (1888)

Η σύνθεση των *Trois Gymnopédies* συμπίπτει χρονικά με τη γνωριμία του Satie με το Rudolphe Salis και την είσοδό του στους καλλιτεχνικούς κύκλους της νυχτερινής ζωής της Μονμάρτης²⁶. Ο Jensen (1994: 237) αναφέρει ότι το Chat Noir ήταν ένας αγαπημένος τόπος συνάντησης για τους συμβολιστές και τονίζει το ενδιαφέρον των συμβολιστών για το παράδοξο, την πρόκληση σύγχυσης και τη δημιουργία καινούριων λέξεων, προερχόμενων κυρίως από τα ελληνικά και τα λατινικά, με έμφαση στη 'μουσικότητα' τους και τον ήχο που παράγουν. Η σχέση του Satie με τους συμβολιστές, όπως επίσης και το ενδιαφέρον του για το μυστικισμό εξηγούν πιθανόν την επιλογή του παράξενου αυτού τίτλου στο έργο²⁷.

Η επανάληψη και αντιπαράθεση μουσικών ιδεών παραμένει για το Satie η κυρίαρχη συνθετική τεχνική στις τρεις *Gymnopédies*, χρησιμεύοντας για άλλη μια φορά, όπως και στις *Sarabandes*, ως υποκατάστατο της μουσικής ανάπτυξης. Ωστόσο, στις *Gymnopédies* ο Satie χρησιμοποιεί περισσότερο από ότι στο προηγούμενο έργο την τεχνική της μελωδικής κυρίως παραλλαγής.

Καθώς η έντονη αντίθεση αποφεύγεται από το Satie σε ολόκληρο το έργο, οι μικρότερες αποκλίσεις γίνονται σημαντικές. Ενώ η δομή των μελωδικών φράσεων παραμένει πολλές φορές σταθερή κατά την επανάληψή τους, ο Satie παραλλάσσει τη μελωδία μέσω της αλλαγής ενός ή δύο φθόγγων, συνήθως στο τέλος της φράσης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι πρώτες δύο φράσεις της δεύτερης *Gymnopédie*.

²⁶ Βλ. και κεφάλαιο 2., σ. 14-15.

²⁷ Οι περισσότεροι μελετητές του Satie συμφωνούν ότι ο όρος 'gymnopédie' προέρχεται από την ελληνική λέξη 'γυμνοπαίδια' η οποία αναφέρεται στον Ηρόδοτο, το Θουκυδίδη και άλλους ιστορικούς και για την οποία η σύγχρονη έρευνα έχει αποδείξει ότι επρόκειτο για μια γιορτή στην αρχαία Σπάρτη, προς τιμή του θεού Απόλλωνα, στην οποία άνδρες όλων των ηλικιών χόρευαν και εκτελούσαν γυμναστικές ασκήσεις *άοπλοι* (μια άλλη σημασία του *γυμνός*) (Jensen, 1994: 237). Αν και ο Myers (1968: 71) υποστηρίζει ότι ο Satie εφήυρε τη λέξη, μία από τις πιο καθιερωμένες απόψεις (υποστηρίζεται από τους Orledge και Volta (Jensen, ό.π.)) είναι ότι ο Satie συνάντησε αυτή τη λέξη σε ένα ποίημα του φίλου του Contamine de Latour, με τον τίτλο *Les Antiques*, το οποίο μάλιστα συνόδευε την πρώτη έκδοση της πρώτης *Gymnopédie* στο περιοδικό *La Musique de familles* τον Αύγουστο του 1888. Ωστόσο, σύμφωνα με το Jensen (1994: 239), εφόσον δεν είναι γνωστή η ακριβής χρονολογία του ποιήματος, θα μπορούσε να είναι ο Satie αυτός που χρησιμοποίησε πρώτος τη λέξη. Όπως υποστηρίζει, είναι πολύ πιθανό ο Satie να συνάντησε απλά τον όρο σε ένα από τα γαλλικά μουσικά λεξικά που ήταν διαθέσιμα εκείνη την εποχή. Πρβλ. εδώ τις απόψεις των Orledge και Volta σχετικά με την επιλογή εκκεντρικών τίτλων και λεκτικών σχολίων από το Satie, κεφάλαιο 3.6., σ. 106.

Παράδειγμα 4α. *Gymnopédie no. 2*, πρώτη φράση, μέτρα 5-8.

Παράδειγμα 4β. *Gymnopédie no. 2*, δεύτερη φράση, μέτρα 9-12.

Ένας δεύτερος τρόπος παραλλαγής που χρησιμοποιεί ο Satie είναι η αρχή της επέκτασης, μέσω της οποίας οι μελωδικές φράσεις περνούν από μια διαδικασία επιμήκυνσης κατά την επανάληψή τους. Το παράδειγμα 5 δείχνει αυτή την τεχνική του Satie στις δύο πρώτες φράσεις της πρώτης *Gymnopédie*.

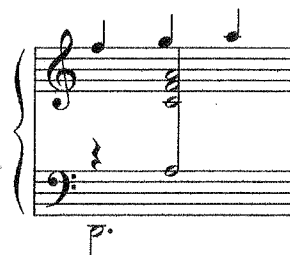
Παράδειγμα 5α. *Gymnopédie no. 1*, πρώτη φράση, μέτρα 5-12.

Παράδειγμα 5β. *Gymnopédie no. 1*, δεύτερη φράση, μέτρα 13-21.

Ένας επιπλέον τρόπος παραλλαγής που εμφανίζεται κατά την επανάληψη μελωδικών φράσεων είναι μια αντιστροφή της μελωδικής κίνησης όπου χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις εμφανίζονται σε αντίθετη κίνηση σε αντίστοιχες φράσεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το δεύτερο μέτρο των δύο πρώτων φράσεων της δεύτερης *Gymnopédie* κατά την επανάληψή τους στη δεύτερη ενότητα του έργου.



α. Μέτρα 6 και 10



β. Μέτρα 41 και 45

Παράδειγμα 6. *Gymnopédie no. 2.*

Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 44), «η τεχνική παραλλαγής του Satie έχει ως αποτέλεσμα μια παράξενα κυκλική μελωδική κίνηση η οποία τείνει να αναιρεί κάθε αίσθηση κίνησης προς τα εμπρός». Η αίσθηση της μελωδικής κυκλικότητας τονίζεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι πολύ σπάνια οι μελωδικές γραμμές ακολουθούν πάνω από τρία βήματα προς την ίδια κατεύθυνση χωρίς να επιστρέφουν και πάλι προς τα πίσω.

Εκτός από την επανάληψη φράσεων μέσα στις ενότητες, ο Satie χρησιμοποιεί και την επανάληψη σε μεγαλύτερη κλίμακα η οποία διαμορφώνει τη μορφολογική δομή των τριών *Gymnopédies*. Κάθε μια από τις τρεις *Gymnopédies* χωρίζεται σε δύο ενότητες, εκ των οποίων η δεύτερη είναι μια επανάληψη της πρώτης με μερικές μικρότερες ή μεγαλύτερες παραλλαγές. Στην πρώτη *Gymnopédie* οι δύο ενότητες έχουν τον ίδιο αριθμό μέτρων. Η μοναδική διαφοροποίηση βρίσκεται στην καταληκτική φράση των δύο ενότητων (μ. 32-39 για την πρώτη και μ. 71-78 για τη δεύτερη ενότητα), η οποία θα εξεταστεί αναλυτικότερα παρακάτω. Στις δύο επόμενες *Gymnopédies* ο Satie προσθέτει μια σύντομη coda, η οποία εμφανίζει το ίδιο υλικό με αυτό της τετράμετρης εισαγωγής των δύο κομματιών. Στη δεύτερη *Gymnopédie*, η δεύτερη ενότητα είναι κατά δέκα μέτρα μικρότερη της πρώτης, αφού ο Satie συμπυκνώνει την τρίτη και τέταρτη φράση της πρώτης ενότητας (μ. 15-25 και 28-37 αντίστοιχα) σε μια μόνο δωδεκάμετρη φράση στη δεύτερη ενότητα (μ. 50-61). Αντίθετα, η δεύτερη ενότητα της τρίτης *Gymnopédie* περιλαμβάνει έξι μέτρα

περισσότερα από την πρώτη, μέσω μιας επέκτασης της δεύτερης φράσης κατά ένα μέτρο²⁸ και της προσθήκης της πεντάμετρης coda.

Ο Orledge (1990: 168), μελετώντας τα χειρόγραφα του Satie, διαπιστώνει ότι, στην πρώτη της εκδοχή, η δεύτερη *Gymnopédie*²⁹ δε φέρει εισαγωγή και επιπλέον οι δύο πρώτες φράσεις της είναι πανομοιότιμες στις δύο ενότητες (ο Satie τροποποίησε τη μελωδική γραμμή των δύο πρώτων φράσεων της πρώτης ενότητας σε μια αναθεώρηση του έργου) πλησιάζοντας έτσι κατά πολύ τη μορφή της πρώτης *Gymnopédie*. Έτσι, έχουμε δύο έργα με σχεδόν πανομοιότυπη μορφή, στα οποία η τετράμετρη εισαγωγή του πρώτου μετατοπίζεται στο τέλος του δεύτερου ως coda. Τα στοιχεία αυτά οδηγούν τον Orledge (ό.π.) να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο Satie συνέλαβε αρχικά τη δεύτερη *Gymnopédie* μορφολογικά ως ένα καθρέφτη της πρώτης, μια συνθετική τεχνική η οποία απαντάται και σε μεταγενέστερα έργα του συνθέτη³⁰. Σύμφωνα με τον Orledge (ό.π.), κάπου ανάμεσα στα 1888 και 1895 ο Satie προσέθεσε μια τετράμετρη εισαγωγή στη δεύτερη *Gymnopédie*, ώστε και τα τρία κομμάτια να ξεκινούν με έναν παρόμοιο τρόπο.

Τρεις μελέτες πάνω στα έργα του Satie³¹ αναφέρονται στη χρήση της χρυσής τομής³² από το συνθέτη. Όπως δείχνει ο Adams (1996: 245), οι τρεις *Gymnopédies* παρουσιάζουν ακριβείς αναλογίες της χρυσής τομής. Προσθέτοντας τα μέτρα των τριών κομματιών έχουμε ένα σύνολο 203 μέτρων (78 + 65 + 60). Το μικρό τμήμα της χρυσής τομής του 203 είναι 77,546 (203 x 0,382) ή 78, δηλαδή ο ακριβής αριθμός μέτρων της πρώτης *Gymnopédie*. Το μεγάλο τμήμα της χρυσής τομής είναι 125,454 ή 125, το άθροισμα των μέτρων της δεύτερης και τρίτης *Gymnopédie*. Επομένως η

²⁸ Σύγκρισε μ. 10-13 στην πρώτη και 36-40 στη δεύτερη ενότητα. Για την τεχνική της επέκτασης βλ. και παράδειγμα 5 στην προηγούμενη σελίδα.

²⁹ Η δεύτερη *Gymnopédie* δημοσιεύτηκε το 1895, επτά χρόνια μετά τη δημοσίευση των δύο άλλων *Gymnopédies*.

³⁰ Βλ. για παράδειγμα κεφάλαιο 3.2.3., σ. 54.

³¹ Βλ. Gillmor (1988: 86-89), Orledge (1990: 175, 353) και Adams (1996).

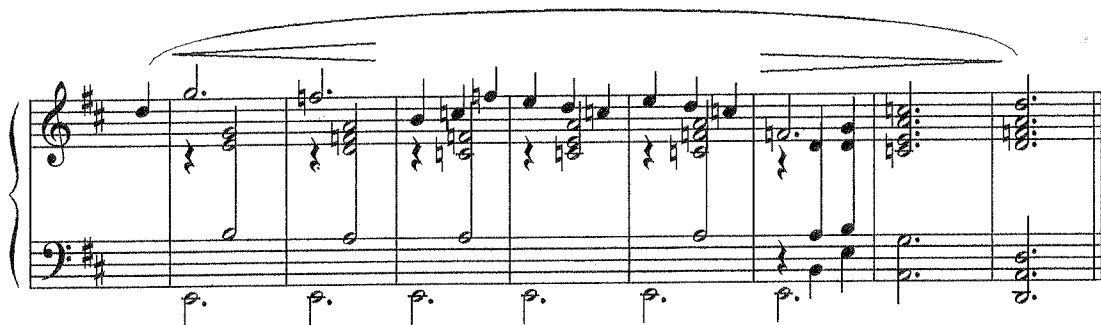
³² Η χρυσή τομή είναι μια μαθηματική αναλογία η οποία αφορά στη διαίρεση μιας γραμμής, μιας περιοχής ή ενός μουσικού έργου σε δύο τμήματα, ώστε το μικρότερο είναι προς το μεγαλύτερο όσο είναι το μεγαλύτερο προς το όλο. Το μεγαλύτερο τμήμα μπορεί να βρίσκεται στην αρχή ή και στο

τέλος του έργου. Εκφρασμένη σε μαθηματική μορφή η αναλογία αυτή έχει ως εξής: $\frac{\beta}{\alpha} = \frac{\alpha}{\alpha+\beta}$. Χαρακτηριστικό της χρυσής τομής είναι το γεγονός ότι η αναλογία αυτή μπορεί να εφαρμοστεί περαιτέρω, χωρίζοντας το μεγαλύτερο τμήμα σε δύο μικρότερα κ.ο.κ. Η χρυσή τομή μπορεί να υπολογιστεί πολλαπλασιάζοντας τις συνολικές διαστάσεις ενός έργου με τους αριθμούς 0,618 ή 0,382 οι οποίοι είναι άρρητοι αριθμοί που πλησιάζουν τη χρυσή τομή δίνοντας το σημείο του μεγαλύτερου ή του μικρότερου τμήματος αντίστοιχα. Για τον υπολογισμό της χρυσής τομής μπορούν να χρησιμοποιηθούν επίσης οι αριθμοί Fibonacci, μια σειρά ακέραιων αριθμών από τους οποίους ο κάθε ένας είναι το άθροισμα των δύο προηγούμενων: 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 κτλ. Η σχέση που έχουν οι αριθμοί Fibonacci με τη χρυσή τομή είναι ότι κάθε αριθμός της σειράς αποτελεί τη χρυσή τομή των δύο αριθμών που βρίσκονται πριν και μετά από αυτόν. Όσο μεγαλύτεροι γίνονται οι αριθμοί τόσο περισσότερο πλησιάζουν την αναλογία της χρυσής τομής, 0,61803398875... (Adams, 1996: 243).

χρυσή τομή βρίσκεται ακριβώς ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη *Gymnopédie*, με το μικρότερο τμήμα να προηγείται και το μεγαλύτερο να ακολουθεί.

Στις τρεις *Gymnopédies* ο Satie τοποθετεί τροπικές διατονικές μελωδικές γραμμές ακανόνιστου φραστικού μήκους πάνω από μια συνοδεία η οποία ακολουθεί ένα αμετάβλητο ρυθμικό στερεότυπο. Μια σταθερή γραμμή παρεστιγμένων ήμισυ, που κινείται κυρίως με διαστήματα τετάρτης και πέμπτης καθαρής, εμφανίζεται στη χαμηλή περιοχή του πιάνου, ενώ συγχορδίες, οι οποίες ποικίλουν από απλές τρίφωνες μέχρι άλυτες συγχορδίες με έβδομη και ένατη, εμφανίζονται στο ασθενές μέρος του μέτρου στη μεσαία περιοχή δημιουργώντας ένα ελαφρώς διάφωνο και οξύ αρμονικό υπόβαθρο, μειώνοντας, όπως και στις *Sarabandes*, την αίσθηση της λειτουργικής αρμονίας και τονικότητας.

Η τροπικότητα που είδαμε στις *Ogives* και στις *Sarabandes* διατηρείται στις τρεις *Gymnopédies*. Ωστόσο, εδώ ο Satie χρησιμοποιεί την τροπικότητα με έναν καινούριο τρόπο, εισάγοντας τροπικές καταλήξεις μέσα σε ένα κατά τα άλλα τονικό πλαίσιο. Οι δύο καταληκτικές φράσεις της πρώτης και δεύτερης ενότητας της πρώτης *Gymnopédie* περιέχουν «[...] το πιο χαρακτηριστικό και αυθεντικό στοιχείο του κομματιού, που είναι η εκτροπή από τονική σε τροπική αρμονία» (Tsougras, 2003: 77). Ενώ η πρώτη *Gymnopédie* κινείται στο χώρο της Ρε μείζονος (βλ. οπλισμό και τη χαρακτηριστική συγχορδία της Ρε μείζονος με μεγάλη έβδομη η οποία κυριαρχεί στο έργο, παράδειγμα 4), στο μ. 38 το ντο δίεση (έβδομη βαθμίδα της κλίμακας) αντικαθίσταται από ντο φυσικό και έτσι η πρώτη ενότητα του έργου καταλήγει σε Ρε μιζολυδικό (βλ. παράδειγμα 7α).



Παράδειγμα 7β. *Gymnopédie no. 1*, καταληκτική φράση της δεύτερης ενότητας, μέτρα 71-78.

Η δεύτερη *Gymnopédie* είναι η πιο ασαφής τροπικά. Ενώ ο σπλισμός και οι δύο πρώτες φράσεις του κομματιού υποδηλώνουν τη Ντο μείζονα (Ντο ιωνικός) ως τονικό κέντρο του κομματιού, η απουσία της συγχορδίας της τονικής δημιουργεί μια τονική ασάφεια. Επιπλέον, η εμφάνιση των σι και μι ύφεση στην τρίτη φράση (μ. 15-25) και η αλλοίωση του λα φυσικού σε λα ύφεση στα μ. 29 και 35 στην τέταρτη φράση του κομματιού (μ. 28-37), ίσως υποδηλώνουν το πέρασμα από το Ντο δωρικό και Ντο αιολικό τρόπο αντίστοιχα. Αυτό που είναι περισσότερο χαρακτηριστικό βέβαια είναι το γεγονός ότι το κομμάτι καταλήγει σε Ντο μίξολυδικό (κατάληξη ν-Ι λόγω της βαρυσμένης έβδομης βαθμίδας (σιb)). Αντίθετα, η τρίτη *Gymnopédie* είναι η μόνη η οποία αρχίζει και τελειώνει στον ίδιο τρόπο (Λα αιολικός).

3.1.4. Gnossiennes (1889-1897)

Η Παγκόσμια Έκθεση του 1889 ήταν ένα σημαντικό γεγονός για τη γαλλική πρωτεύουσα. Εκατομμύρια επισκέπτες έφτασαν στο Παρίσι για το μεγάλο εορτασμό των εκατό χρόνων από τη Γαλλική Επανάσταση και για να θαυμάσουν έναν αιώνα γαλλικής τέχνης και επιστημονικών επιτευγμάτων. Εδώ οι Γάλλοι μουσικοί, είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν μια μεγάλη ποικιλία εξωτικής μουσικής και χορού, από σκανδιναβικά και σλαβικά παραδοσιακά στυλ μέχρι καλλιτεχνικές παραδόσεις της Βόρειας Αφρικής και της Εγγύς και Άπω Ανατολής. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 45), η Παγκόσμια Έκθεση του 1889 προσέφερε νέα ηχητικά ερεθίσματα που «[...] οδήγησαν τη σοβαρή γαλλική μουσική σε νέους και ανεξερεύνητους δρόμους μουσικής έκφρασης». Πολλοί μελετητές³³ αναφέρουν ότι ο Satie είχε ιδιαίτερα εντυπωσιαστεί από την ανατολική μουσική και ειδικά από τη μουσική μιας παραδοσιακής τσιγγάνικης ορχήστρας. Η επιρροή της μουσικής αυτής φαίνεται στα έξι κομμάτια που είναι γνωστά ως *Gnossiennes*³⁴.

³³ Βλ. Gillmor (1988: 46), Höjer (ό.π.), Morgan (1991: 51).

³⁴ Συχνά αναφέρεται η επιρροή που είχε η ανατολική μουσική και ειδικά η μουσική της γαβανέζικης ορχήστρας *gamelan* στην ανάπτυξη του μουσικού στυλ του Debussy, ο οποίος άκουσε επίσης για

Ο Satie συνέθεσε έξι *Gnossiennes* ανάμεσα στα 1889 και 1897. Ο ίδιος δημοσίευσε τρεις από αυτές σε μια συλλογή με τίτλο *Trois Gnossiennes*, 1890, στις εκδόσεις Rouart-Lerolle το 1913. Αν και, όπως αποκαλύπτουν τα χειρόγραφα του συνθέτη, οι *Trois Gnossiennes* απέχουν χρονικά όσον αφορά στις ημερομηνίες σύνθεσής τους (μάλιστα η χρονολογική σειρά σύνθεσης των κομματιών δε συμπίπτει με τη σειρά που εμφανίζονται στην έκδοση του 1913³⁵), η επιλογή του Satie να τις δημοσιεύσει ως σύνολο, δικαιολογεί τη θεώρησή τους από πολλούς μελετητές και εκτελεστές του Satie ως ενιαίο έργο. Τρεις ακόμη *Gnossiennes* οι οποίες γράφτηκαν το 1889, 1891 και 1897 αντίστοιχα δημοσιεύτηκαν από τις εκδόσεις Salabert το 1968, ως 5^η, 4^η και 6^η *Gnossienne*, με τους τίτλους να είναι και πάλι μπερδεμένοι χρονολογικά «[...] με έναν τρόπο που σίγουρα θα ευχαριστούσε το Satie»³⁶.

Με τις *Gnossiennes* ο Satie εισάγει έναν ακόμη παράξενο τίτλο ο οποίος φαίνεται να είναι και πάλι επηρεασμένος (μετά τις *Gymnopédies*) από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό³⁷. Όπως προτείνει ο Jensen (1994: 240), η επιλογή, όπως και στις *Gymnopédies*, ενός τίτλου ο οποίος παραπέμπει σε έναν άλλο τόπο και χρόνο καθώς και το εξωτικό άκουσμα αυτών των λέξεων δεν είναι άσχετα με την ποιότητα της μουσικής αυτών των έργων.

Η επιρροή της ανατολικής μουσικής που εντυπωσίασε το Satie στην Παγκόσμια Έκθεση του 1889 στο Παρίσι είναι φανερή ήδη από το πρώτο κομμάτι που συνέθεσε με τον τίτλο *Gnossienne*, στη *Gnossienne no. 5* (1889). Ο διανοητισμός της μελωδίας με πολλές διακοσμητικές νότες τριακοστών δευτέρων κάνει αυτό το έργο να ξεχωρίζει όχι μόνο από τις υπόλοιπες *Gnossiennes* αλλά και από όλα τα υπόλοιπα έργα του συνθέτη. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 49), «υπάρχει μια

πρώτη φορά τη μουσική αυτή στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (1889) (βλ. Gillmor, 1988: 46, Γκρίφιθς, 1993: 216-17).

³⁵ Το χειρόγραφο της *Gnossienne no. 2* φέρει την ημερομηνία 'Απρίλιος 1893' ενώ αυτό της *Gnossienne no. 3*, '1890' (Volta, ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/articl10.html>>, 01.12.2003).

³⁶ Volta, ό.π.

³⁷ Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός ήταν αρκετά στο επίκεντρο της δημοσιότητας εκείνη την εποχή λόγω των ανασκαφών του Γερμανού αρχαιολόγου Heinrich Schliemann στην Κνωσό, όπου και παραπέμπει η λέξη *gnossienne*, σύμφωνα με τον Gillmor (1988: 46). Ο Højer προτείνει μια ακόμη πιθανή προέλευση της λέξης, υποστηρίζοντας ότι η λέξη *gnossienne* μπορεί να προέρχεται από την ελληνική λέξη 'γνώση'. Η 'Γνώση' η οποία «[...] στο γνωστικισμό αναφέρεται στη 'σωστή γνώση' η οποία μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στον αληθινό δρόμο της ζωής [...]» (Højer, ό.π.), ήταν μια κεντρική ιδέα του θρησκευτικού τάγματος Rose+Croix, του οποίου ο Satie έγινε ο επίσημος συνθέτης (1891-93). Έτσι, όπως προτείνει ο Højer, οι *Gnossiennes* θα μπορούσαν να ειπωθούν ως μια πρώτη μουσική έκφραση της συνεργασίας του Satie με τον Péladan και το τάγμα του Rose+Croix (βλ. ειδικά κεφάλαιο 3.2.).

Οι Gillmor και Højer υποστηρίζουν ότι ο Satie δεν ήταν τελείως αδαής όσον αφορά στην ελληνική γλώσσα. Ο Gillmor (1988: 41) σημειώνει ότι ο Satie ήταν υποχρεωμένος να κάνει μαθήματα ελληνικών και λατινικών στο σπίτι όπου έμενε με τους γονείς του (rue de Constantinople) στα τέλη της δεκαετίας του 1870 και ο Højer αναφέρει ότι «[...] τα ελληνικά ήταν ένα από τα λίγα μαθήματα που είχαν κεντρίσει το ενδιαφέρον του Satie στα μαθητικά του χρόνια» (Højer, ό.π.).

ρυθμική ευκίνησία σε αυτό το κομμάτι που το κάνει την ίδια στιγμή περισσότερο ‘ανατολίτικο’ και λιγότερο ‘σατικό’³⁸ από τις υπόλοιπες *Gnossiennes*». Αυτή η μελωδική ελευθερία της *Gnossienne no. 5*, δίνει κατά κάποιον τρόπο την εντύπωση ενός αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα όσον αφορά στη σύνθεση αυτών των μελωδιών, κάτι που δε χαρακτηρίζει τα υπόλοιπα έργα του Satie. Αν και ο ίδιος σπάνια μιλούσε για τη λογική πίσω από τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνταν οι συνθέσεις του, είτε στον Robert Caby³⁹ λίγο πριν πεθάνει ότι «[...] κανείς δε θα μπορεί να πει αργότερα ότι έχω γράψει έστω και μια νότα που δεν έχει νόημα ή την οποία δεν έχω σχεδιάσει προσεκτικά» (Orledge, 1990: 142).

Τα πρώτα εννιά μέτρα της *Gnossienne no. 5*, με τη χαρακτηριστική ασύμμετρη φραστική δομή 4 + 3 + 2, περιέχουν το μοτιβικό υλικό ολόκληρου του κομματιού.

Modéré (♩=48) (*souple et expressif*)

Παράδειγμα 8. *Gnossienne no. 5*, μέτρα 1-9.

Ωστόσο, η συνθετική διαδικασία που ακολουθείται είναι τυπική του Satie. Μια ακριβής επανάληψη του αρχικού υλικού ξεκινάει στο μέτρο 15. Αντί όμως της

³⁸ ‘Satiean’ στο πρωτότυπο.

³⁹ Φίλος του Satie στα τελευταία του χρόνια, ο οποίος το 1968 δημοσίευσε αρκετά αδημοσίευτα μέχρι τότε έργα του συνθέτη στις εκδόσεις Salabert.

δεύτερης φράσης (μ. 5-7) ο Satie εισάγει μια μεταφερόμενη σε άλλο τονικό κέντρο εκδοχή των μ. 10-11, τα οποία από μόνα τους είναι μια παραλλαγή των μ. 1-2. Η φράση αυτή ακολουθείται από μια επίσης μεταφερόμενη τονικά εκδοχή των μ. 6-8. Έτσι, οι βασικές μοτιβικές ιδέες εμφανίζονται σε νέα τονικά πλαίσια και με διαφορετική σειρά, αλλάζοντας τη φραστική δομή της δεύτερης ενότητας (μ. 15-23) σε 4 + 2 + 2 + 1 μέτρα. Η τρίτη ενότητα (μ. 24-37) είναι μια ακριβής επανάληψη της πρώτης, ενώ η τελευταία ενότητα εμφανίζει μόνο τα τέσσερα πρώτα μέτρα της πρώτης. Έτσι, η μορφολογική δομή του κομματιού θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής:

A (μ. 1-14)	A1 (μ. 15-23)	A (μ. 24-37)	A2 (μ. 38-41)
14 μ.	9 μ.	14 μ.	4 μ.

Η τροπική κατάληξη σε Μι αιολικό (v-i) τονίζει την τονική και τροπική ασάφεια του έργου, το οποίο φαίνεται να κινείται ανάμεσα στη Σολ μείζονα και στο Μι αιολικό.

Η μορφή των *Trois Gnossiennes [nos. 1-3]* στηρίζεται για άλλη μια φορά στην επανάληψη σύντομων φράσεων. Η μορφή της πρώτης *Gnossienne*, για παράδειγμα, μπορεί να περιγραφεί ως εξής: A + B + A1 + B + A' + B + A1 + B, όπου η κάθε ενότητα περιέχει μια ενσωματωμένη επανάληψη του ίδιου υλικού. Η υφή των *Trois Gnossiennes* είναι περίπου ίδια με αυτή που είδαμε στις τρεις *Gymnopédies*. Σύντομες συνδεδεμένες μελωδικές γραμμές ακανόνιστου φραστικού μήκους κινούνται πάνω από μια συνοδεία η οποία ακολουθεί ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό στερεότυπο, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

Lent

Παράδειγμα 9. *Gnossienne no. 1*, οι δύο πρώτες φράσεις.

Ωστόσο, στις *Trois Gnossiennes* ο Satie χρησιμοποιεί ένα αρμονικά απλούστερο λεξιλόγιο από αυτό των *Gymnopédies*, το οποίο περιέχει απλές τρίφωνες συγχορδίες κυρίως της τονικής δεσπόζουσας και υποδεσπόζουσας.

Αιολικός (Φα)

I IV V

Παράδειγμα 10. Το αρμονικό υλικό της πρώτης *Gnossienne*.

Το μελωδικό υλικό των *Trois Gnossiennes* είναι επίσης διαφορετικό από αυτό των *Gymnopédies*. Εδώ ο Satie χρησιμοποιεί χρωματικές τροπικές μελωδικές γραμμές στις οποίες κυριαρχούν τα διαστήματα της δεύτερης αυξημένης και του τριτόνου, δίνοντας στο έργο «[...] ένα ελαφρά εξωτικό στοιχείο [...]» (Gillmor, 1988: 47).

Παράδειγμα 11. *Gnossienne no. 1*. Το μελωδικό υλικό της πρώτης (α) και τρίτης (β) φράσης.

Στο παραπάνω παράδειγμα, οι αλλοιώσεις που βρίσκονται εντός παρενθέσεως εμφανίζονται μόνο όταν η μελωδία ακολουθεί ανιούσα πορεία. Έτσι, στην τρίτη φράση του έργου (παράδειγμα 11 (β)) όταν η μελωδία ακολουθεί κατιούσα κίνηση, εμφανίζει δύο διαστήματα αυξημένης δεύτερης (λα ύφεση - σι φυσικό και ρε ύφεση - μι φυσικό)⁴⁰.

Στην τέταρτη *Gnossienne* η κυκλική μελωδική κίνηση που είδαμε στις *Gymnopédies* μεταφέρεται στη συνοδεία. Η συνοδεία του έργου αποτελείται εξ' ολοκλήρου από αρπισμούς απλών τρίφωνων συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση.

3.1.5. Γενικά χαρακτηριστικά των πρώτων έργων για πιάνο

Μια από τις σημαντικότερες επιρροές του Satie στα πρώτα έργα για πιάνο είναι η μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική, από όπου προκύπτουν άμεσα η τροπικότητα, οι παράλληλες συγχορδιακές συνδέσεις (*Ogives*) και η ασύμμετρη φραστική δομή των έργων. Όπως αναφέρει ο De Leeuw⁴¹, σε μια εποχή όπου οι πιο προοδευτικοί από τους συνθέτες του ύστερου ρομαντισμού έφταναν στα όρια της

⁴⁰ Αυτή την τελευταία κλίμακα ο Persichetti (1961: 44) ονομάζει *Hungarian Minor* (*Ουγγρική Ελάσσονα*) και όπως αναφέρει είναι μία από τις πιο γνωστές 'συνθετικές' κλίμακες.

⁴¹ De Leeuw. Δίσκος βινυλίου: Philips, 9500 870.

τονικότητας μέσω σύνθετων μορφών χρωματικής γραφής, ο Satie ξεκινούσε την ευρωπαϊκή μουσική ιστορία από την αρχή, κάνοντας χρήση των μεσαιωνικών εκκλησιαστικών τρόπων οι οποίοι προηγήθηκαν της τονικότητας, στον πρώτο κύκλο κομματιών για πιάνο, *Ogives*.

Ένα επιπλέον στοιχείο που εμφανίζεται σε δύο από τα έργα αυτής της πρώτης συνθετικής περιόδου του Satie (*Ogives*, *Gnossiennes*) και ίσως φανερώνει και πάλι την επιρροή από την μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική είναι η κατάργηση των διαστολών και των μετρικών αξιών⁴², στοιχείο το οποίο γίνεται μια σταθερή πρακτική του Satie από τα έργα της μυστικιστικής περιόδου και μετά (βλ. επόμενο κεφάλαιο). Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 46) και άλλοι μελετητές, η κατάργηση των διαστολών και των μετρικών αξιών αποτελεί μια σημειογραφική καινοτομία του Satie ο οποίος προφανώς ήθελε να δώσει μια διαφορετική εμφάνιση στα έργα του και ίσως συνδέεται με την επιλογή παράξενων τίτλων (βλ. *Gymnopédies*, *Gnossiennes*) και την εισαγωγή εκκεντρικών ερμηνευτικών οδηγιών στα έργα του⁴³. Ο Højer⁴⁴, σχολιάζοντας τις *Trois Gnossiennes*, αναφέρει ότι ο Satie απέχει από το να χρησιμοποιήσει διαστολές μέτρων «[...] θέλοντας ίσως να τονίζει την άχρονη ποιότητα αυτής της αδιάκοπης μουσικής κυκλικότητας». Παρόλο που αυτή η ερμηνεία ίσως δεν είναι άστοχη, η απουσία διαστολών, εκτός ίσως από κάποια από τα έργα της μυστικιστικής περιόδου, δεν καταστρέφει τη μετρική κανονικότητα. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι διαστολές θα μπορούσαν εύκολα να συμπληρωθούν, όπως για παράδειγμα στις *Trois Gnossiennes*, οι οποίες φαίνεται να κινούνται ξεκάθαρα σε μέτρο 4/4.

Πολλοί μελετητές του Satie μιλούν για την *α-χρονικότητα*⁴⁵ αυτών των πρώτων έργων για πιάνο. Οι δομές τύπου μωσαϊκού που χαρακτηρίζουν τα έργα αυτά, με την ευρεία χρήση της επανάληψης και της μεταφοράς μικρών μουσικών μονάδων και τη φειδωλή χρήση της μελωδικής παραλλαγής (*Gymnopédies*) τείνουν να αναιρούν κάθε αίσθηση ανάπτυξης και εξέλιξης της μουσικής μέσα στο χρόνο. Ο Gillmor (1988: 49) κάνει έναν παραλληλισμό αυτής της συνθετικής τεχνικής του Satie με την τεχνική του *collage* των κυβιστών⁴⁶, όπου κομμάτια οικείων υλικών

⁴² Το πρώτο έργο του Satie γραμμένο χωρίς μετρική αξία και διαστολές είναι το *Sylvie*, το τρίτο τραγούδι για φωνή και πιάνο από το έργο *Trois mélodies* του 1886.

⁴³ Βλ. κεφάλαιο 3.6., σ. 104-106.

⁴⁴ Højer, ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article2.html>>, (29.05.2004).

⁴⁵ Αγγλ. *timelessness* (Gillmor, 1988: 148). Ο όρος εμφανίζεται επίσης σε διάφορους μελετητές του Satie ως *timeless quality* ('άχρονη ποιότητα') (Højer, ό.π.), *timeless immobility* ('άχρονη ακινησία') και *timeless creation* ('άχρονη δημιουργία') (Orledge, 1990: 143, βλ. και παρακάτω στο κείμενο).

⁴⁶ *Κυβισμός*. Καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο εμφανίστηκε στη Γαλλία στα χρόνια που προηγήθηκαν του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Αποτελεί μια στυλιστική προσέγγιση στην αναπαράσταση, η οποία αγνοεί την παραδοχή ενός λογικά ταξινομημένου τρισδιάστατου χώρου. Στον κυβισμό, τα αντικείμενα διαλύονται στα συστατικά τους μέρη, με έμφαση στα γεωμετρικά τους χαρακτηριστικά. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του κυβισμού ήταν οι Pablo Picasso και Georges Braque (Morgan, 1991: 15).

αντιπαράθενται σε νέες σχέσεις μεταξύ τους. Ο Höjer (ό.π.), σχολιάζοντας το στοιχείο της α-χρονικότητας και 'της αδιάκοπης μουσικής κυκλικότητας' στις *Gnossiennes*, αναφέρει:

«Στις *Gnossiennes* δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη αρχή ούτε ένα αδιαμφισβήτητο λογικό τέλος. Θεωρητικά, η μουσική θα μπορούσε να ξεκινά από μια σειρά διαφορετικών σημείων, να συνεχίζει για μια οποιαδήποτε χρονική περίοδο και να τελειώνει σε πολλά διαφορετικά σημεία».

Το αρμονικό ιδίωμα αυτών των έργων τονίζει ακόμη περισσότερο το στοιχείο της α-χρονικότητας. Η συνεχόμενη διαδοχή απροετοίμαστων και άλυτων διαφωνιών, κυρίως μέσω των συγχορδιών με έβδομη και ένατη που είδαμε στις *Sarabandes* και στις *Gymnopédies*, μειώνει την ένταση των αρμονικών σχέσεων και αναιρεί την αίσθηση αρμονικής εξέλιξης και κλιμάκωσης, δημιουργώντας ένα στατικό αρμονικό υπόβαθρο. Παρόλο που ο Satie ποτέ δεν ασπίαστηκε την ιμπρεσιονιστική αισθητική «[...] τα πρώτα έργα για πιάνο αποκαλύπτουν, σε ένα εμβρυακό στάδιο ανάπτυξης, αρκετό από το αρμονικό ιδίωμα της ιμπρεσιονιστικής μουσικής» (Gillmor, 1988: 20-21). Ο ίδιος ο συνθέτης, λίγο πριν το 1920 και μετά τη συνεργασία του με τον Cocteau δήλωσε: «Εγώ ο ίδιος ήμουν, τριάντα χρόνια πριν, φοβερά 'ιμπρεσιονιστικός' [...]» (Perloff, 1991: 13).

Η απουσία οποιασδήποτε μορφής ανάπτυξης στα πρώτα πιανιστικά έργα του Satie έχει οδηγήσει αρκετούς μελετητές να σχολιάσουν την εντύπωση που δίνουν τα έργα αυτά ότι υπάρχουν περισσότερο ως αντικείμενα μέσα στο χώρο παρά ότι εξελίσσονται μέσα στο χρόνο. Ο Orledge (1990: 142-3) κάνει λόγο για τη σύλληψη του μουσικού έργου από το Satie ως «στατικού ηχητικού-αντικειμένου» και σημειώνει παρακάτω ότι:

«Η απουσία κάθε κλιμάκωσης ή κίνησης προς ένα στόχο και ο τρόπος με τον οποίο οι εξελίξεις συμβαίνουν ανεπαίσθητα, δίνει την εντύπωση μιας άχρονης δημιουργίας η οποία περιστρέφεται στο χώρο» (Orledge, 1990: 143).

Ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό αυτών των πρώτων πιανιστικών έργων ενισχύει την ιδέα της θεώρησής τους ως στατικών αντικειμένων, αφήνοντας περιθώριο για έναν επιπλέον παραλληλισμό με την τεχνική των κυβιστών. Με εξαίρεση τις *Ogives*, όλα τα έργα της πρώτης συνθετικής περιόδου του Satie είναι

γραμμένα σε ομάδες των τριών⁴⁷. Αυτό που είναι περισσότερο σημαντικό όμως στις τρεις χορευτικές σουίτες της πρώτης περιόδου (*Sarabandes, Gymnopédies, Gnossiennes*) είναι το γεγονός ότι τα τρία κομμάτια από τα οποία αποτελείται το κάθε έργο είναι πανομοιότυπα «[...] σαν ο Satie να είχε γράψει το ίδιο κομμάτι με διαφορετικούς τρόπους» (Höjer, ό.π.). Σύμφωνα με το Myers (1968: 69), μέσω της τεχνικής αυτής, ο Satie ήθελε να παρουσιάσει την ίδια μουσική ιδέα με διαφορετικούς τρόπους όπως ένα γλυπτό το οποίο μπορεί να ειπωθεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Ο Shattuck αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Ο Satie παίρνει μια μουσική ιδέα και αντί να την αναπτύξει σε μάκρος και να δουλέψει παραλλαγές πάνω της, την παρατηρεί σύντομα από τρεις διαφορετικές οπτικές γωνίες. Αλλάζει μόνο το περίγραμμα, τις νότες στη μελωδία, αλλά όχι το γενικό της σχήμα, τις συγχορδίες στη συνοδεία, αλλά όχι την κυρίαρχη ατμόσφαιρά της. Ένας καλλιτέχνης που ζωγραφίζει ένα κεφάλι από τρεις διαφορετικές πλευρές θα μπορούσε να πετύχει το ίδιο αποτέλεσμα» (Shattuck, 1961: 142).

Ο Shattuck (ό.π.) συνεχίζει παρομοιάζοντας αυτή τη συνθετική διαδικασία του Satie με την τεχνική των κυβιστών οι οποίοι διερεύνησαν τη συνθετικότητα στο χρόνο και το χώρο ενός απλού αντικειμένου το οποίο εξετάζεται ταυτόχρονα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Ωστόσο, ο ίδιος ο Satie έδωσε μια διαφορετική εξήγηση:

«Εφευρίσκω μια απόλυτα καινούρια φόρμα. Το κομμάτι που γράφω μου φαίνεται καλό. Αλλά δε θα μπορούσε αυτό να είναι απλά τύχη; Αν συνθέσω ένα δεύτερο και ένα τρίτο κομμάτι με τον ίδιο τρόπο αλλά με διαφορετικές μελωδικές ιδέες, και αν αυτά τα κομμάτια είναι ακόμη καλά, τότε η φόρμα που έχω εφεύρει είναι καλή από μόνη της» (Gillmor, 1988: 39).

3.2. Μυστικιστική (Rose+Croix) περίοδος (1891-1895)

Στα τέλη του 1890 κι ενώ δούλευε στο Chat Noir, ο Satie συναντήθηκε με το Joséphin Péladan⁴⁸. Όταν ο Péladan πρότεινε στο Satie να γίνει ο επίσημος συνθέτης

⁴⁷ Η εμμονή του Satie με τη σύνθεση έργων σε τριάδες απαντάται σε πολλά μεταγενέστερα έργα. Οι περισσότερες πιανιστικές σουίτες από τα *Pièces froides* του 1897 μέχρι το *Avant-dernières pensées* του 1915 αποτελούνται από τρία κομμάτια, γεγονός που οδήγησε τον Cortot να μιλήσει για «ένα συμβολικό υπαινιγμό στις αρετές της Αγίας Τριάδας» (Gillmor, 1988: 39).

⁴⁸ Ο Satie γνώριζε τα γραπτά του Péladan ήδη από το 1886 (βλ. κεφάλαιο 2., σ. 14). Οι νουβέλες του Péladan είναι ένα παράξενο μείγμα από ερωτικό όνειρο, αισθησιασμό, υπερρεαλισμό, φαντασία και αυστηρό Καθολικό δόγμα. Τα κυριότερα έργα του είναι τα *La Décadence latine (Η λατινική Παρακμή)*, όπου το κύριο θέμα περιστρέφεται γύρω από την πεποίθηση ότι η θρησκευτική παρακμή

της νεοδημιουργικής τότε αδελφότητας 'Ordre de la Rose+Croix Catholique, du Temple et du Graal' την οποία είχε ο ίδιος ιδρύσει, ο Satie δέχτηκε και έτσι άρχισε μια από τις πιο παράξενες σχέσεις της καριέρας του.

Η θρησκευτική οργάνωση που ίδρυσε ο Péladan, ως μια αναβίωση του Ροδοσταυρισμού⁴⁹ δεν ήταν ίσως κάτι τόσο ασυνήθιστο για την εποχή. Ο Orledge (1990: 40) κάνει λόγο για μια γενικότερη μόδα της εποχής για τον εσωτερισμό και τον αποκρυφισμό. Ωστόσο, η προκλητική εκκεντρικότητα και η υπερβολική αυτο-μεγαλοποίηση του Péladan ήταν κάτι ασυνήθιστο για την παρισινή κοινωνία⁵⁰. Η σημαντικότερη δραστηριότητα της οργάνωσης του Péladan ήταν η διοργάνωση έξι Salons de la Rose+Croix ανάμεσα στα 1892 και 1897, τα οποία περιελάμβαναν εκθέσεις ζωγραφικής και συναυλίες μουσικής. Ο καλλιτεχνικός στόχος του Péladan, όπως διατυπώθηκε στους 27 'Κανόνες του Salon de la Rose+Croix' ήταν να καταστρέψει το ρεαλισμό, να αναμορφώσει το λατινικό γούστο και να δημιουργήσει μια σχολή ιδεαλιστικής τέχνης. Επιπλέον, ο Péladan θαύμαζε υπερβολικά το Wagner, όχι μόνο ως ένα μουσικό μεθυστικής δύναμης, αλλά και ως ένα φιλόσοφο της νέας τέχνης⁵¹.

Αρκετές απόψεις έχουν διατυπωθεί όσον αφορά στους λόγους για τους οποίους ο Satie συνδέθηκε με τον Péladan και τη θρησκευτική του οργάνωση. Σίγουρα το ενδιαφέρον του ίδιου του Satie για το μυστικισμό και η έλξη του για το μεσαίωνα, την οποία μοιραζόταν και ο Péladan, έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο. Σημαντικότερο όμως είναι ίσως το γεγονός ότι ο Satie, ολοκληρωτικά άγνωστος ως συνθέτης εκείνη την εποχή, είδε στη συνεργασία του με τον Péladan κάποια μορφή δημοσιότητας και μια ευκαιρία για να παίζονται τα έργα του⁵². Ωστόσο, η συνεργασία αυτή ήταν βραχυχρόνια. Τον Αύγουστο του 1892 ο Satie σε ένα ανοιχτό γράμμα προς τον εκδότη της εφημερίδας *Gil Blas* ανακοίνωσε τη ρήξη του με τον Péladan, αναφέροντας μεταξύ άλλων ότι «[...] ο Master Péladan [...] δεν έχει ασκήσει ποτέ και με κανένα τρόπο εξουσία πάνω στην ανεξαρτησία της Αισθητικής

οδηγούσε αναπόφευκτα στην παρακμή της λατινικής φυλής, *Le Vice suprême (Η μεγάλη αμαρτία), L'Androgyne* κ.ά. (Gillmor, 1988: 72-73).

⁴⁹ Ροδόσταυροι (*Rosicrucians*). Παγκόσμια αδελφότητα της οποίας τα μέλη ισχυρίζονται ότι κατέχουν εσωτερική σοφία προερχόμενη από τους αρχαίους χρόνους. Τα πρώτα τεκμήρια για την ύπαρξη της αδελφότητας χρονολογούνται στο 17^ο αιώνα (*Fama Fraternitatis*, 1614). Η διδασκαλία του ιδρυτή της, Christian Rosencreutz, του οποίου η ιστορική ύπαρξη είναι αμφίβολη, αντανάκλα επιρροές από την αλχημεία, τη μαγεία, το Χριστιανικό γνωστικισμό, τον Ερμητισμό, τον Ιουδαϊκό μυστικισμό (*Qabbalah*) και την ιατρική παράδοση του Paracelsus (Fogarty, 1987: 476-477).

⁵⁰ Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 72), ο Péladan από νωρίς στην καριέρα του είχε ανακηρύξει τον εαυτό του προφήτη, πήρε τον ασσυριακό βασιλικό τίτλο Sâr ('Ιερέας-Βασιλιάς'), άφησε μια μακριά γενειάδα, φορούσε κελεμπίες ανατολίτικου στιλ και παρουσίαζε τον εαυτό του ως έναν πνευματικό απόγονο ή μετενσάρκωση των Βαβυλώνιων-Ασσυρίων μοναρχών.

⁵¹ Gillmor, 1988: 77.

⁵² Βλ. σχετικά Gillmor (1988: 75) και Orledge (2001: 313-314).

μου [...] εφόσον αν έπρεπε να είμαι μαθητής κάποιου, νομίζω ότι αυτός ο κάποιος δε θα μπορούσε να είναι κανείς άλλος παρά ο εαυτός μου»⁵³.

Αμέσως μετά την αποχώρησή του από το θρησκευτικό τάγμα του Rose+Croix ο Satie ίδρυσε τη δική του εκκλησία, εκδίδοντας την εφημερίδα *Le Cartulaire de l'Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur*. Αν και ο αυτοδιορισμός του ως Συγκληρονόμου και Αρχηγού της Εκκλησίας (Parcier et Maître de Chapelle), η περίπλοκη εκκλησιαστική ιεραρχία της εκκλησίας του και η πομπώδης διάλεκτος την οποία είχε υιοθετήσει ο Satie, μπορούν να θεωρηθούν ως μια παρωδία των τρόπων του Péladan, το ενδιαφέρον του συνθέτη για τα θρησκευτικά πράγματα δε θα πρέπει να υποτιμηθεί.

Τα έργα αυτής της περιόδου αντανακλούν ίσως τα θρησκευτικά ενδιαφέροντα του Satie. Όπως αναφέρει ο Myers (1968: 23), η μουσική που έγραψε ο Satie για τον Péladan ήταν αρκετά θρησκευτική και τελετουργική ώστε να συμβαδίζει με τις απαιτήσεις της οργάνωσης. Σύμφωνα με τον Gillmor (1988: 79), η γενική διάθεση των έργων της μυστικιστικής περιόδου είναι αυτή που περιγράφεται από τις εκφραστικές οδηγίες του Satie στο πρελούδιο της πρώτης πράξης του *Le Fils des étoiles* (*Ο Γιος των Αστεριών*), '*En blanc et immobile*' (*Λευκά και ακίνητα*) και '*Pale et hiératique*' (*Χλωμά και ιερατικά*).

Την εποχή αυτή ξεκινά επίσης η πολύχρονη σχέση του Satie με το θέατρο. Τα περισσότερα έργα αυτής της περιόδου είναι γραμμένα για σκηνική χρήση⁵⁴. Στο κεφάλαιο αυτό αναλύονται αρχικά τα δύο έργα που έγραψε ο Satie για τον Péladan τα *Le Fils des étoiles* (1891) και *Sonneries de la Rose+Croix* (1892). Ακολουθούν οι αναλύσεις των *Vexations* (1893) και του *Prélude de La Porte héroïque du ciel* (1894).

3.2.1. *Le Fils des étoiles* (1891)

Το πρώτο γνωστό έργο που έγραψε ο Satie για την αδελφότητα του Rose+Croix ήταν τρία πρελούδια για το θεατρικό έργο του Péladan, *Le Fils des étoiles* (*Ο Γιος των Αστεριών*)⁵⁵. Η πρώτη εκτέλεση του έργου έγινε στην Galerie Durand-Ruel στις 19 Μαρτίου 1892 κατά τη διάρκεια του πρώτου Salon de la

⁵³ Myers, 1968: 131. Ο Myers αναγνωρίζει στο γράμμα αυτό την εναντίωση του Satie να ταυτιστεί με τους σκοπούς της οργάνωσης και να προσαρμοστεί στις αισθητικές της θεωρίες (Myers, 1968: 24).

⁵⁴ Βλ. Παράρτημα, σ. 131-132, από το *Le Fils des étoiles* μέχρι και το *Prélude de La Porte héroïque du ciel*. Για τα υπόλοιπα έργα αυτής της περιόδου, βλ. Παράρτημα, σ. 124-125, από το άτιτλο κομμάτι (1891) μέχρι τις *Vexations*.

⁵⁵ Το σενάριο του έργου τοποθετείται στη Χαλδαία (αρχαία Βαβυλωνία) περίπου το 3000 π.Χ και αναφέρεται στο νεαρό ποιητή-βοσκό Oelohil, τον ίδιο το Γιο των αστεριών, ο οποίος ταλαντεύεται ανάμεσα στη σαρκική και την πνευματική αγάπη. Θέλοντας να παντρευτεί την κόρη ενός εξέχοντος ανδρός, εκπαιδεύεται δύο χρόνια για να γίνει Μάγος και να κερδίσει την συγκατάθεσή του. Περνώντας μια σειρά δοκιμασιών και καταφέροντας να αντισταθεί στις προσπάθειες αποπλάνησης μιας εταιρας του ναού, γυρίζει σπίτι βρίσκοντας τον πατέρα της αληθινής του αγάπης ακόμη ανένδοτο. Ωστόσο, τελικά τον πείθει μέσα από έντονη κολακεία (Gowers, 1965: 14-15, Gillmor, 1988: 79).

Rose+Croix. Αν και το πρόγραμμα της πρώτης εκτέλεσης αναφέρει ότι το έργο γράφτηκε αρχικά για έναν απροσδιόριστο αριθμό από άρπες και φλάουτα, τα τρία πρελούδια κατατάσσονται γενικά στα πιανιστικά έργα του Satie⁵⁶.

Η μορφή του πρελουδίου της πρώτης πράξης χαρακτηρίζεται από αυτό που ο Gowers (1965: 14) ονομάζει 'μοτιβική κατασκευή'. Ολόκληρο το πρελούδιο της πρώτης πράξης είναι φτιαγμένο από ένα και μόνο μοτίβο, μια σύντομη μελωδική γραμμή τεσσάρων φθόγγων εκ των οποίων οι τρεις πρώτοι κινούνται ανοδικά σε διαστήματα δευτέρας μεγάλης και τρίτης μικρής και ακολουθεί μια επανάληψη του τελευταίου φθόγγου. Το κύριο αυτό μοτίβο μέσα από επαναλήψεις, μεταφορές, παραλλαγές και ένα είδος ανάπτυξης διαμορφώνει τα τέσσερα τμήματα του πρελουδίου. Η μορφή του πρελουδίου καθορίζεται από την παράθεση των μοτίβων στη σειρά α - β - γ - δ - β - γ.

α. αρχικό μοτίβο



β. παραλλαγή 1



⁵⁶ Βλ. τους καταλόγους έργων του Satie που παραθέτουν οι Myers (1968: 145), Gillmor (1988: 327), Volta (1996: 182).

γ. 'ανάπτυξη'

δ. παραλλαγή 2

Παράδειγμα 12. *Le Fils des étoiles*, πρελούδιο της πρώτης πράξης, μοτιβική τροποποίηση.

Στην πρώτη του εμφάνιση, το κύριο μοτίβο εναρμονίζεται με συγχορδίες φτιαγμένες από υπερτιθέμενες τέταρτες, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 12α. Την κάθε συγχορδία απαρτίζουν τέσσερα διαστήματα τετάρτης καθαρής και ένα διάστημα τετάρτης αυξημένης (λαb-ρε στην πρώτη συγχορδία). Το διάστημα της τετάρτης αυξημένης καθώς και το σύνθετο διάστημα δευτέρας που σχηματίζεται ανάμεσα στις δύο εξωτερικές φωνές κάθε συγχορδίας (φα-σολ για την πρώτη συγχορδία) τονίζει τον έντονα διάφωνο χαρακτήρα αυτών των συγχορδιών. Καμία από αυτές τις διαφωνίες δε λύνεται και κυριαρχεί η αυστηρά παράλληλη κίνηση όλων των φωνών. Το πρώτο τμήμα του πρελουδίου αποτελείται από επαναλήψεις και μεταφορές του αρχικού αυτού μοτίβου με την ίδια ακριβώς αρμονική εμφάνιση κυρίως στο διάστημα της τετάρτης καθαρής χαμηλότερα.

Το δεύτερο τμήμα του πρελουδίου είναι φτιαγμένο από μια παραλλαγή του αρχικού μοτίβου (βλ. παράδειγμα 12β). Όπως φαίνεται στο παραπάνω παράδειγμα, ο Satie εδώ εγκαταλείπει την κάθετη συγχορδιακή υφή του πρώτου τμήματος διαχωρίζοντας τη μελωδία από την αρμονία. Επιπλέον αντίθεση επιτυγχάνεται μέσω της εγκατάλειψης των παράλληλων συγχορδιών με τέταρτες και της εμφάνισης απλών συγχορδιών με τρίτες (κυρίως σε ευθεία κατάσταση και μια συγχορδία με έβδομη σε πρώτη αναστροφή).

Ακολουθεί μια ανάπτυξη του αρχικού μοτίβου στο τρίτο τμήμα του πρελουδίου, όπου ο Satie επαναφέρει την παράλληλη συγχορδιακή υφή του πρώτου τμήματος. Ωστόσο, το τμήμα αυτό περιέχει κυρίως μείζονες και ελάσσονες

συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση και σε δεύτερη αναστροφή και μια αυξημένη συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή.

Το τέταρτο τμήμα του πρελουδίου περιέχει μια νέα παραλλαγή του αρχικού μοτίβου όπως φαίνεται στο παράδειγμα 12δ, όπου και πάλι κυριαρχεί η επανάληψη και η μεταφορά του μοτίβου κυρίως στο διάστημα της τετάρτης (ή πέμπτης) καθαρής.

Όπως αναφέρει ο Gowers (1965: 15-16), η συνεχής επανάληψη των μοτίβων, είτε αυτούσιων είτε σε μεταφορά, απογυμνώνει το πρελούδιο από κάθε συναισθηματική ή παρεμφατική σημασία. Επιπλέον, υπάρχει λίγος ή και καθόλου συσχετισμός ανάμεσα στη μουσική και το σενάριο του έργου⁵⁷.

Αρκετοί μελετητές τονίζουν την επιρροή από τη μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική στο *Le Fils des étoiles* και στα υπόλοιπα έργα της μυστικιστικής περιόδου του Satie. Πράγματι, η στατική συγχορδιακή υφή του πρώτου και του τρίτου τμήματος του πρελουδίου, με την αυστηρά παράλληλη κίνηση των συγχορδιών με τέταρτες στο πρώτο τμήμα κάνει αδύνατη την αποφυγή της σύγκρισης της τεχνικής αυτής του Satie με το μεσαιωνικό παράλληλο *organum*⁵⁸. Επιπλέον, ο Orledge (1990: 37-38) δείχνει πώς το κύριο μοτίβο του πρελουδίου είναι αυτό της αρχής δύο εκ των *Octo toni psalmodum* από το *Paroissien Romain*. Όπως τονίζει όμως ο Gowers,

«[...] οι διαφορές ανάμεσα σε αυτά [τα έργα του Satie] και τη γνήσια μεσαιωνική μουσική τόσο πολύ ξεπερνούν σε σπουδαιότητα τις ομοιότητες, ώστε επιμένοντας στις τελευταίες κάποιος τείνει να αποκρύψει τον αληθινό χαρακτήρα αυτής της μουσικής ο οποίος, πιστεύω, ότι αποκαλύπτεται μόνο μελετώντας τις τεχνικές τους και, ακόμη περισσότερο, μέσω της εξοικείωσης» (Gowers, 1965: 23).

3.2.2. *Trois Sonneries de la Rose+Croix* (1892)

Οι τρεις *Sonneries*⁵⁹ *de la Rose+Croix* γράφτηκαν, μετά από παραγγελία του ίδιου του Péladan, για εκτέλεση μόνο στις συναντήσεις της αδελφότητας των Ροδόσταυρων. Η πρώτη τους εκτέλεση έγινε στα εγκαίνια του πρώτου Salon de la Rose+Croix στην Galerie Durand-Ruel το Μάρτιο του 1892, εννιά μέρες πριν την πρώτη εκτέλεση του *Le Fils des étoiles* εκεί, ανάμεσα σε συμβολιστικές ζωγραφιές των Alexandre Séon, Carlos Schwabe και άλλων⁶⁰.

⁵⁷ Gowers, 1965: 16.

⁵⁸ Βλ. Morgan (1991: 52), Gillmor (1988: 82). Για το *organum*, βλ. κεφάλαιο 3.1.1, σ. 25.

⁵⁹ *Sonnerie* (γαλλ.): Στρατιωτικό κάλεσμα ή σύντομο εμβατήριο εκτελεσμένο από τρομπέτες ή σάλπιγγες και περιορισμένο στις νότες της αρμονικής σειράς (συνήθως στη χαμηλή περιοχή, 2^{ος} ως 8^{ος} αρμονικός) (Tarr, 1980: 526).

⁶⁰ Orledge, 1990: 207.

Οι τρεις *Sonneries de la Rose+Croix* είναι μονοθεματικές και η ποικιλία επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από έντονες αντιθέσεις στη δυναμική και στην υφή των διαφόρων τμημάτων τους, όπως συμβαίνει και στις προγενέστερες *Ogives*. Ωστόσο, στις τρεις *Sonneries* υπάρχει «[...] ένας βαθμός εσωτερικής πολυπλοκότητας ο οποίος απουσιάζει αισθητά από το προγενέστερο έργο» (Gillmor, 1988: 85).

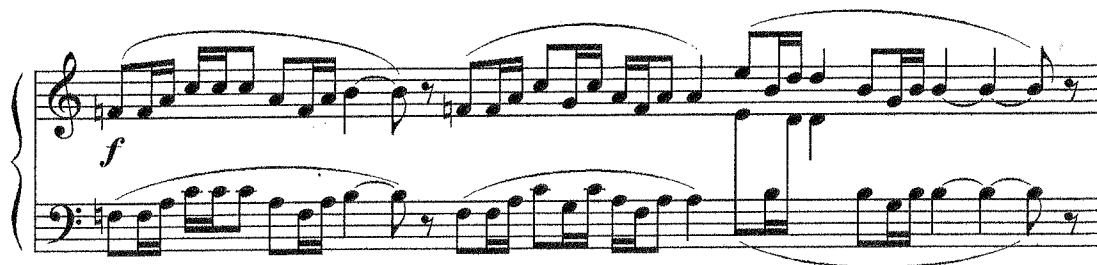
Η πρώτη *Sonnerie de la Rose+Croix* ξεκινά με μια σειρά από 36 τρίφωνες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση, οι οποίες αποτελούν το βασικό υλικό ολόκληρου του έργου. Οι περισσότερες από αυτές τις συγχορδίες είναι μείζονες και ελάσσονες ενώ υπάρχουν επίσης δύο αυξημένες και δύο ελαττωμένες συγχορδίες.

Lent et détaché sans sécheresse
(Αργά και ξεχωριστά χωρίς ξηρότητα)

Παράδειγμα 13. *Sonnerie de la Rose+Croix no. 1, A*, οι τρεις πρώτες φράσεις.

Η τροπικότητα που χαρακτηρίζει τα πρώτα έργα για πιάνο υποδηλώνεται και πάλι σε αυτή την ακολουθία συγχορδιών από την εμφάνιση της συγχορδίας της βαρυμένης έβδομης βαθμίδας (βλ. δεύτερη συγχορδία στο παράδειγμα 13) μέσω της οποίας γίνεται και η τελική κατάληξη της ακολουθίας. Αυτό που είναι περισσότερο χαρακτηριστικό όμως εδώ είναι η σχέση τριτόνου που εμφανίζεται πέντε φορές ανάμεσα στις συγχορδίες της ακολουθίας (βλ. τη σχέση της τρίτης με την τέταρτη συγχορδία στο παραπάνω παράδειγμα) δίνοντας έναν περισσότερο χρωματικό χαρακτήρα στο έργο. Ο στατικός χαρακτήρας αυτών των συγχορδιών τονίζεται όχι μόνο από την απουσία λειτουργικών σχέσεων μεταξύ των συγχορδιών αλλά και από την απουσία οποιασδήποτε ρυθμικής ποικιλίας (όλες οι συγχορδίες έχουν αξία ενός τετάρτου). Επιπλέον, οι 36 συγχορδίες της ακολουθίας εμφανίζουν την ακόλουθη ασύμμετρη φραστική δομή: 5 + 4 + 6 + 9 (5 + 4) + 7 + 5, όπου ως βασική χρονική μονάδα λαμβάνεται η αξία του τετάρτου.

Αν ονομάζαμε την παραπάνω ακολουθία συγχορδιών ως A, αυτό που ακολουθεί είναι μια διανθισμένη εκδοχή της επάνω φωνής των συγχορδιών του A σε οκτάβες, το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί A1.



Παράδειγμα 14. *Sonnerie de la Rose+Croix no. 1*, οι τρεις πρώτες φράσεις του A1.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω παράδειγμα, στο A1 η μελωδική γραμμή του A διανθίζεται με νότες ογδόων και δεκάτων έκτων οι οποίες κινούνται – εκτός από δύο προηγούμενες – πάνω στους φθόγγους της εκάστοτε συγχορδίας. Το τμήμα αυτό έχει ίσως την αμεσότερη σχέση με τον τίτλο του έργου (βλ. υποσημείωση 1). Αυτό που έχει περισσότερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ακόμη και αυτή η καθαρά κάθετη συγχορδιακή υφή που εμφανίζεται στο A δε στερείται μελωδικής σημασίας, καθώς η επάνω φωνή των συγχορδιών του A αποτελεί το σκελετό της μελωδίας που ακολουθεί. Άρα ακόμη κι εδώ «[...] η μελωδία είναι η Ιδέα, το περίγραμμα» του έργου.

Μετά από μια επανάληψη του A ο Satie εισάγει ένα τμήμα (A2) όπου υπάρχει μια ένωση της κάθετης (A) και της γραμμικής (A1) υφής, μια οκτάβα ψηλότερα.

lié le chant (δεμένη η μελωδία)

l'accompagnement détaché (η συνοδεία ξεχωριστά)

Παράδειγμα 15. *Sonnerie de la Rose+Croix, no. 1*, οι τρεις πρώτες φράσεις του A2.

Το τμήμα που ακολουθεί, το οποίο μπορεί να χωριστεί σε δύο επιμέρους τμήματα, περιλαμβάνει υλικό από το μεσαίο μέρος των A2 και A και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα τμήμα ελαφράς ‘ανάπτυξης’⁶¹. Το παράδειγμα 16α δείχνει τα μέρη των A2 και A από τα οποία προέρχονται τα δύο τμήματα ‘ανάπτυξης’, ενώ το

⁶¹ Έτσι χαρακτηρίζουν επίσης το τμήμα αυτό οι Gowers (1965: 19), Gillmor (1988: 86) και Orledge (1990: 158). Επιπλέον, οι τρεις μελετητές περιγράφουν αυτό που προηγείται της ‘ανάπτυξης’, δηλ. τα A – A1 – A – A2, ως ένα τμήμα έκθεσης, ενώ την τελευταία εμφάνιση του A2 (βλ. επόμενη σελίδα) ως επανέκθεση, κάνοντας έναν παραλληλισμό της μορφής της πρώτης *Sonnerie* με τη φόρμα σονάτα. Αν και η μορφή της *Sonnerie* περιέχει ίσως κάποια στοιχεία της φόρμας σονάτα, η τεχνική σύνθεσης του έργου περιέχει τόσα στοιχεία που είναι χαρακτηριστικά του Satie και έρχονται σε αντίθεση με μια τυπική φόρμα σονάτα, ώστε οι όροι αυτοί μπορούν μόνο συμβατικά να χρησιμοποιηθούν εδώ.

παράδειγμα 16β δείχνει το πρώτο από αυτά. Εφόσον τα πάντα προέρχονται από την ακολουθία των 36 συγχορδιών του Α είναι λογικό ότι τα μέρη των Α2 και Α που χρησιμοποιεί ο Satie είναι αρμονικά συνεχόμενα.

The musical score is presented in two systems, α and β. System α consists of two staves: a treble clef staff with a piano (p) dynamic and a bass clef staff. The treble staff is marked 'lié le chant' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. System β also consists of two staves: a treble clef staff with a forte (f) dynamic and a bass clef staff. The treble staff is marked 'l'accompagnement détaché' and contains a more rhythmic accompaniment. Both systems include repeat signs and dynamic markings such as 'pp' and '+A'.

Παράδειγμα 16. *Sonnerie de la Rose+Croix, no. 1.*

α. Α2, τέταρτα 10-23 και Α, τέταρτα 24-27. β. 'Ανάπτυξη 1'.

Σε αντίθεση με ένα τυπικό μέρος ανάπτυξης μιας φόρμας σονάτα, στο τμήμα της 'ανάπτυξης' της *Sonnerie* ο Satie δεν προσθέτει νέες αρμονίες ή θεματικό υλικό, αλλά περισσότερο παρουσιάζει αυτό που έχει ήδη ακουστεί με διαφορετική εμφάνιση

επιμηκύνοντας συγκεκριμένες νότες, αλλάζοντας τη φραστική δομή, επαναλαμβάνοντας κάποιες συγχορδίες και αλλάζοντας την περιοχή έκτασης των φράσεων.

Το έργο τελειώνει με μια επανάληψη του A2, όπου ο Satie μεταφέρει την πρώτη συγχορδία και την τελευταία φράση του τμήματος μια οκτάβα χαμηλότερα.

Ο Gillmor (1988: 87-88) ήταν ο πρώτος μελετητής του Satie που έδειξε την αναλογική συμμετρία, βασισμένη στην αρχή της χρυσής τομής, που χαρακτηρίζει την πρώτη *Sonnerie*. Εφόσον το έργο δε φέρει διαστολές μέτρου, η βασική χρονική μονάδα είναι σε αυτή την περίπτωση το τέταρτο. Ο συνολικός αριθμός ρυθμικών μονάδων του έργου είναι: A (36 τέταρτα) + A1 (36 τέταρτα) + A (36 τέταρτα) + A2 (36 τέταρτα) + [A2+A] (27+26=53 τέταρτα) + A2 (36 τέταρτα), δηλαδή συνολικά 233 τέταρτα. Η χρυσή τομή του 233 ($233 \times 0,618034$) είναι 144,00192 ή 144, δηλαδή όσος ο συνολικών αριθμός ρυθμικών μονάδων της 'έκθεσης' του έργου η οποία περιλαμβάνει (36×4) 144 τέταρτα. Η χρυσή τομή λοιπόν βρίσκεται ακριβώς ανάμεσα στην 'έκθεση' και τις ελαφρά παραλλαγμένες εμφανίσεις των A2 και A.

Υπάρχουν ωστόσο σημαντικές αμφιβολίες όσον αφορά στη συνειδητή χρήση της χρυσής τομής από το Satie. Ο Orledge (1990: 42) προτείνει ότι ο Debussy ήταν πιθανών αυτός ο οποίος εισήγαγε το Satie στην τεχνική της χρυσής τομής⁶². Δεδομένου όμως ότι ο Satie σπάνια πετούσε οτιδήποτε⁶³, η απουσία οποιωνδήποτε υπολογισμών ή αριθμών που να υποδηλώνουν γνώση της χρυσής τομής στα πολυάριθμα τετράδια που χρησιμοποιούσε ο συνθέτης και στα οποία σημείωνε εκτός από μουσική κι ένα πλήθος άλλων στοιχείων της καθημερινής του ζωής όπως ονόματα, διευθύνσεις, τακτές συναντήσεις, χρονοδιαγράμματα κ.α. είναι αρκετά παράξενη και ίσως συνηγορεί στη μη συνειδητή χρήση της αναλογίας από το συνθέτη⁶⁴. Όπως σημειώνει όμως ο Orledge (1990: 158), είτε ήταν συνειδητές είτε ασυνείδητες, οι αναλογίες της χρυσής τομής υπάρχουν στην πρώτη *Sonnerie de la Rose+Croix*. Επιπλέον η σπανιότητα εμφάνιση οποιουδήποτε στοιχείου που να μοιάζει με ανάπτυξη ή φόρμα σονάτα στη μουσική του Satie υποδηλώνει ότι η σύνθεση της πρώτης *Sonnerie* ήταν σίγουρα λεπτομερώς υπολογισμένη.

⁶² Όπως αναφέρει ο Orledge (ό.π), ο Debussy χρησιμοποίησε πρώτος τη χρυσή τομή ως μέσο μορφολογικής οργάνωσης σε πρώιμα τραγούδια, όπως τα *Zéphyr* (1881), *Rondeau* (1882) και *Spleen* από τα *Ariettes oubliées* (1885-87).

⁶³ Βλ. Orledge (1990: 15-16) για το πλήθος των χειρογράφων και πολλών άλλων αντικειμένων που βρέθηκαν στο σπίτι του Satie στην Arcueil αμέσως μετά το θάνατό του.

⁶⁴ Adams, 1996: 252.

3.2.3. Vexations (1893)

Για να παίξει κανείς 840 φορές συνεχόμενα αυτό το μοτίβο, θα ήταν πολύ καλό να προετοιμάσει τον εαυτό του από πριν, και σε βαθύτατη σιωπή, μέσω σοβαρής ακινησίας.

Trés lent

[A1] [1] [5] [10] [15] [17]

[A2] [18] [20] [25] [30] [34]

Thème

[A] Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να πάρουμε το θέμα του μπάσου, το οποίο [είναι]:

Παράδειγμα 17. *Vexations*.

Οι *Vexations* (*Ενοχλήσεις*) γράφτηκαν κάπου ανάμεσα στον Ιανουάριο και τον Ιούνιο του 1893, περίπου στο μέσο της μυστικιστικής περιόδου του Satie. Το έργο βγήκε από την αφάνεια το 1949 όταν δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά από τον John Cage⁶⁵ στο περιοδικό *Contrepoints*, 6.

Ο Orledge (1998: 386) αναφέρει ότι οι *Vexations* είναι το πρώτο γνωστό πείραμα στον οργανωμένο ολοκληρωμένο χρωματισμό. Πράγματι, το 'θέμα' των *Vexations* περιέχει έντεκα από τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας, ενώ ο φθόγγος που λείπει (Λαβ) εμφανίζεται τέσσερις φορές στις δύο εναρμονίσεις του

⁶⁵ John Cage (1912-1992). Αμερικανός συνθέτης. Ασχολήθηκε με ήχους ακαθόριστου ύψους (βλ. «προετοιμασμένο» πιάνο), πίστευε ότι η διάρκεια είναι το βασικότερο χαρακτηριστικό της μουσικής και χρησιμοποίησε αριθμητικά μοντέλα για τη συγκρότηση ρυθμικών δομών. Στο σημείο αυτό αναφέρει ως μια σημαντική επιρροή τον Erik Satie. Επηρέαστηκε από το Βουδισμό Zen και εισήγαγε το τυχαίο (γεγονός) ως ένα δυναμικό στοιχείο στη μουσική του όπου και ενσωμάτωσε ήχους του περιβάλλοντος (βλ. το έργο 4'33'') (Γκρίφιθς, 1993: 201, 202, 217, 219-22).

θέματος που ακολουθούν, ολοκληρώνοντας έτσι το χρωματισμό. «Αν το 'θέμα' περιείχε το Lab που λείπει, [το έργο] θα μπορούσε να ειπωθεί ως το πρώτο πείραμα στο σειραϊσμό» (Orledge, ο.π.). Η φραστική ασυμμετρία είναι φανερή στο 'θέμα' των *Vexations* το οποίο περιέχει δεκατρία τέταρτα και χωρίζεται φυσικά σε τρεις μελωδικές φράσεις των 4 + 4 + 5 τετάρτων.

Η μορφή των *Vexations* είναι A – A1 – A – A2, όπου το A είναι το 'θέμα' στο μπάσο και τα A1 και A2 είναι δύο εναρμονίσεις του 'θέματος' οι οποίες σχηματίζονται από την προσθήκη δύο φωνών στο δεξί χέρι. Η δεύτερη εναρμόνιση είναι ένας καθρέφτης της πρώτης, όπου απλώς αντιστρέφεται η θέση των δύο επάνω φωνών. Το διάστημα του τριτόνου κυριαρχεί στις δύο εναρμονίσεις του 'θέματος'. Εκτός από δύο συγχορδίες με αυξημένη πέμπτη σε πρώτη αναστροφή (βλ. παράδειγμα 17, συγχορδίες 2 και 19) και δύο συγχορδίες αυξημένης έκτης (συγχορδίες 12 και 29), όλες οι υπόλοιπες συγχορδίες είναι ελαττωμένες τρίφωνες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν συγχορδίες VII ελαττωμένης, καμία από τις οποίες βέβαια δε λύνεται. Έτσι, στις *Vexations* απουσιάζει κάθε αίσθηση κατεύθυνσης προς ένα στόχο όπως και η αίσθηση ενός τονικού κέντρου.

Η σημειογραφία που χρησιμοποιεί ο Satie στις *Vexations* είναι αρκετά πολύπλοκη και δυσνόητη, μέσω της χρήσης πολλών εναρμόνιων ισοδύναμων των φθόγγων. Στο 'θέμα' εμφανίζονται πολλά παράξενα διαστήματα όπως το διάστημα της αυξημένης τρίτης (μεταξύ των φθόγγων 4-5), η διπλά αυξημένη τέταρτη (μεταξύ των φθόγγων 10-11) και η διπλά αυξημένη δεύτερη (μεταξύ των φθόγγων 15-16, βλ. παράδειγμα 17, A). Η δυσνόητη σημειογραφία συνεχίζεται και στις δύο εναρμονίσεις του 'θέματος' με παράξενες μελωδικές ακολουθίες στις επάνω φωνές (βλ. για παράδειγμα το si δίεση-si διπλή ύφεση-λα δίεση στις συγχορδίες 9-10-11 και 26-27-28 αντίστοιχα). Επιπλέον, ο Satie γράφει τις συγχορδίες 13 και 33 διαφορετικά ενώ είναι ίδιες, όπως επίσης και τα πανομοιότυπα επάνω μέρη των συγχορδιών 1, 10 και 12 (και των αντίστοιχων 18, 27 και 29 στη δεύτερη εναρμόνιση) γράφονται διαφορετικά.

Ο Orledge σε ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο του στο περιοδικό *Music and Letters* (vol. 79, no. 3, August 1998) υποστηρίζει ότι «[...] υπάρχει μια λογική και στην πραγματικότητα ένα πολύ οργανωμένο συνθετικό σύστημα πίσω από τις 'ενοχλήσεις' που δημιουργεί ο αλλόκοτος χρωματισμός από το Satie [...]» (Orledge, 1998: 387).

Ο Orledge ξεκινά από τη διαπίστωση ότι όλες οι χρωματικά αλλοιωμένες νότες κάτω από το *h* στο 'θέμα' σημειώνονται ως υφέσεις ενώ όλες αυτές που

βρίσκονται πάνω από το *h* σημειώνονται ως διέσεις, με εξαίρεση το τελευταίο *cb'*⁶⁶. Όπως αναφέρει, το γεγονός αυτό φανερώνει ότι ο Satie κατασκεύασε το 'θέμα' των *Vexations* έχοντας ένα συνθετικό σύστημα στο νου του και τονίζει ότι η νότα *h* έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατασκευή του κομματιού.

Αν λάβουμε το *h/cb'* ως το διαχωριστικό σημείο του έργου και δούμε τις συγχορδίες που χρησιμοποιεί ο Satie πάνω από κάθε νότα της χρωματικής κλίμακας από το *f* μέχρι το *e'* φαίνεται ότι η σκέψη του Satie ήταν να σημειώσει το επάνω μέρος των πρώτων έξι συγχορδιών (βλ. παράδειγμα 18, συγχορδίες 1-6, εκ των οποίων η τέταρτη δε χρησιμοποιείται) με υφέσεις, ως ανιούσες αυξημένες τέταρτες. Αυτό ταιριάζει επιπλέον με τις υφέσεις που χρησιμοποιούνται στις νότες του 'θέματος'. Στο δεύτερο εξάχορδο (συγχορδίες 7-12 στο παράδειγμα 18) τα ίδια επάνω μέρη των συγχορδιών σημειώνονται με διέσεις, ως ανιούσες ελαττωμένες πέμπτες πάνω από τις υπόλοιπες νότες της κλίμακας του 'θέματος'. Έτσι, ο Orledge προτείνει ένα τέλεια λογικό σύστημα για τη σύνθεση των *Vexations*, όπου το επάνω μέρος των δύο εναρμονίσεων του έργου διαιρείται σε δύο ακριβώς συμμετρικά μέρη στα οποία οι ίδιες νότες και διαστήματα σημειώνονται διαφορετικά εναρμονίως.

παραλλαγές που χρησιμοποιούνται από το Σατί:

The image shows musical notation for two hexachords. The top staff displays three chords with accidentals: a triad with a sharp (F#), a dyad with a sharp (C#), and a dyad with a flat (Cb). The bottom staff shows a sequence of 12 notes with accidentals, grouped into two six-note hexachords. The first hexachord (notes 1-6) has notes with accidentals: F#, G, A, Bb, C, D. The second hexachord (notes 7-12) has notes with accidentals: E, F, G, Ab, B, C. Arrows point from the top staff to the bottom staff, indicating the relationship between the two hexachords.

Παράδειγμα 18. Η 'τέλεια' εκδοχή του συνθετικού συστήματος των *Vexations* κατά τον Orledge.

Ο Orledge (1998: 389-390) συνεχίζει εξηγώντας τους λόγους για τους οποίους ο Satie χρησιμοποιεί τις δικές του παραλλαγές των συγχορδιών που φαίνονται στο παράδειγμα 18. Όπως προτείνει, ο Satie αντικατέστησε τη συγχορδία 5 στο παράδειγμα 18 με τη συγχορδία αυξημένης πέμπτης (που είναι η δεύτερη

⁶⁶ Όπως υποστηρίζει ο Orledge (1998: 388), ο Satie άλλαξε αυτή τη νότα από *si* σε *ντο* ύφεση για να κρύψει τη σχέση δεσπόζουσας - τονικής που έχει με το τελευταίο *μι*. Την άποψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι η νότα αυτή είναι η μόνη επαναλαμβανόμενη νότα στο θέμα η οποία εμφανίζεται διαφορετικά με εναρμόνιο τρόπο (βλ. νότες 13 και 16 του 'θέματος', παράδειγμα 17).

συγχορδία του έργου, βλ. παράδειγμα 17) για να δώσει μια καλύτερη μελωδική μορφή στην πρώτη φράση του έργου και να αποφύγει την επανάληψη φθόγγου που θα υπήρχε μεταξύ της δεύτερης και της πέμπτης συγχορδίας (παράδειγμα 17).

Ανάλογοι είναι οι λόγοι για τους οποίους ο Satie χρησιμοποιεί και τις υπόλοιπες παραλλαγές συγχορδιών. Στις συγχορδίες 8 και 16 του παραδείγματος 17 ο Satie χρησιμοποιεί τις εκδοχές σε ψηλότερη περιοχή για να δώσει και πάλι ένα καλύτερο μελωδικό σχήμα στο έργο. Επιπλέον η συγχορδία 16 (συγχορδία 7 στο παράδειγμα 18) διατηρεί αυτό που φαίνεται να είναι μια γενική αρχή στις *Vexations*, την αντίθετη κίνηση μεταξύ των εξωτερικών φωνών και επίσης σημειώνεται με υφέσεις έτσι ώστε ταιριάζει με το ντο ύφεση στο μπάσο. Τέλος, ο Satie άλλαξε το επάνω μέρος της συγχορδίας 12 στο παράδειγμα 17 (συγχορδία 1 στο παράδειγμα 18) διότι διαφορετικά η συγχορδία αυτή θα είχε δύο κοινές νότες με την επόμενη, χαλώντας έτσι έναν ακόμη προφανή κανόνα που φαίνεται να κυριαρχεί στις *Vexations*, ότι κάθε συγχορδία θα πρέπει να ηχεί διαφορετικά από την προηγούμενη, εκτός από την τελευταία συγχορδία η οποία επαναλαμβάνεται για να δημιουργήσει ένα προσωρινό σημείο ξεκούρασης.

Η παραπάνω ανάλυση του Orledge αποκαλύπτει ότι όλος ο παράξενος χρωματισμός από το Satie, γίνεται απόλυτα λογικός και κατανοητός όταν αντιληφθεί κανείς το προσεκτικά οργανωμένο και εσωτερικά επαναλαμβανόμενο συνθετικό σύστημα που υπάρχει πίσω από το έργο.

Υπάρχουν αρκετές αντικρουόμενες απόψεις όσον αφορά στην ερμηνεία των παράξενων οδηγιών εκτέλεσης που συνοδεύουν το έργο και στο κατά πόσο ο Satie θα επιδοκίμαζε μια κατά λέξη ερμηνεία τους. Οι Orledge (1998: 386) και Gillmor (1988: 102) αναφέρουν ότι η σημείωση εκτέλεσης από το Satie δεν είναι μια ξεκάθαρη οδηγία εκτέλεσης, αλλά περισσότερο μια πρόταση, ότι αν κάποιος θέλει να 'παίξει αυτό το μοτίβο 840 φορές συνεχόμενα...'. Ο Gillmor (1998: 273) παραθέτει επιπλέον τις απόψεις δύο εκ των στενότερων φίλων του Satie σχετικά με το παραπάνω θέμα. Όπως αναφέρει, ο Henri Sauguet⁶⁷ θεώρησε τις *Vexations* ως ένα αστείο και ισχυρίστηκε ότι ο ίδιος ο Satie δεν πήρε το έργο στα σοβαρά, ενώ ο Darius Milhaud υποστήριξε ότι ο συνθέτης δε θα συμφωνούσε σε μια κατά λέξη ερμηνεία των οδηγιών εκτέλεσης, ότι η ουσιαστική σεμνότητά του δε θα το επέτρεπε. Έτσι, ο Gillmor (ό.π.) προτείνει ότι οι *Vexations* θα μπορούσαν να είναι η μεγαλύτερη φάρσα του Satie⁶⁸.

⁶⁷ Henri Sauguet, φίλος του συνθέτη στα τελευταία του χρόνια και μέλος της 'École d'Arcueil' (βλ. κεφάλαιο 2., σ. 19) (Whittington, ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>>, 29.05.2004).

⁶⁸ Κάποιες επιπλέον αμφιβολίες έχουν εκφραστεί όσον αφορά στο ποιο είναι το 'μοτίβο' που προτείνει ο Satie να επαναληφθεί 840 φορές. Συνήθως ως 'μοτίβο' λαμβάνεται ολόκληρο το έργο, αλλά σύμφωνα με τον Orledge (ό.π.) ο Satie θα μπορούσε να εννοεί μόνο το 'θέμα' στο μπάσο, το οποίο επαναλαμβάνεται ήδη τέσσερις φορές σε μία εκτέλεση των *Vexations*.

Παρόλο που δε μπορούμε να γνωρίζουμε τις ακριβείς προθέσεις του Satie για τις *Vexations* «[...] η σημασία του [έργου] είναι τώρα αδιαχώριστη από τη σημασία που απέκτησε μέσω των προσπαθειών του John Cage, του οποίου η αφοσίωση στη μουσική του Satie ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και συνεχίστηκε μέχρι το τέλος της ζωής του» (Whittington, ό.π.)⁶⁹. Ο John Cage ανέβασε την πρώτη ‘ολοκληρωμένη’ εκτέλεση του έργου (με τις 840 επαναλήψεις) στο Pocket Theatre, New York, τον Σεπτέμβριο του 1963. Η εκτέλεση του έργου έγινε με τη συμμετοχή μιας ομάδας δέκα πιανιστών οι οποίοι εναλλάσσονταν στο πιάνο και διήρκησε 18 ώρες και 40 λεπτά. Την πρώτη αυτή εκτέλεση των *Vexations* ακολούθησαν πολλές άλλες εκτελέσεις στη Βόρεια Αμερική και σε πολλές άλλες χώρες⁷⁰.

Ο Orledge αναφέρει ότι οι *Vexations* είναι «[...] το πρώτο μινιμαλιστικό κομμάτι, με την περίοδο σιωπηρής περισυλλογής πριν τις 840 επαναλήψεις της σύντομης, αυτό-επαναλαμβανόμενης συγχορδιακής αλυσίδας που ακολουθεί» (Orledge, 2001: 317). Ο Whittington τονίζει επίσης τη σημασία της αναφοράς του Satie στη ‘σιωπή’, την οποία προτείνει πριν την εκτέλεση του έργου, «[...] η οποία προηγείται προσωρινά κάθε μουσική εκτέλεση και οντολογικά προηγείται της συνθετικής πράξης» (Whittington, ό.π.) και καταδεικνύει την επιρροή των *Vexations* στη σύνθεση του έργου του John Cage 4’33’’, το οποίο, όπως προτείνει, είναι μια ρεαλιστική σύνθεση της ‘βαθύτατης σιωπής’ και της ‘σοβαρής ακινησίας’ που προτείνει ο Satie, «[...] ένα πρώτο μέρος των *Vexations* [...]» (Whittington, ό.π.)⁷¹.

Ο Whittington (ό.π.) προτείνει επιπλέον ότι οι *Vexations* είναι ένας άμεσος πρόγονος των μεταγενέστερων κομματιών της ‘*Musique d’ameublement*’ (‘Μουσική επίπλωσης’), τα οποία αποτελούνται από μικρές φράσεις που επαναλαμβάνονται για έναν απροσδιόριστο αριθμό φορών και λειτουργούν ως ένα ηχητικό décor, είναι

⁶⁹ Οι *Vexations* ήταν σχεδόν άγνωστες πριν την πρώτη τους δημοσίευση το 1949. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από την απουσία αναφοράς του έργου στη βιβλιογραφία για το Satie πριν, αλλά ακόμη και μετά, το 1949. Οι δύο πρώτοι βιογράφοι του Satie, P. D. Templier (*Erik Satie*, Paris: Les Editions Rieder, 1932) και Myers (1948) δεν κάνουν καμία αναφορά στο έργο και μάλιστα οι *Vexations* δεν υπάρχουν ούτε στον κατάλογο των έργων που παραθέτει ο Myers. Ακόμη και η αρκετά μεταγενέστερη βιογραφία του Satie από τον James Harding (*Erik Satie*, London: Secker & Warburg, 1975) αν και περιέχει μια πολύ μικρή αναφορά στις *Vexations* στο κείμενο, δεν περιλαμβάνει το έργο στον κατάλογο έργων (Whittington, ό.π.)

⁷⁰ Ο Whittington (ό.π.) αναφέρει ότι οι εκτελεστές των *Vexations* - ακόμη και μετά από πολλές επαναλήψεις του έργου - έχουν ιδιαίτερη δυσκολία όσον αφορά στην απομνημόνευσή του και ότι πρέπει να διατηρούν έντονη την προσοχή τους ώστε να αποφύγουν λάθη. Η αιτία του φαινομένου αυτού είναι προφανώς ο ακραίος χρωματισμός και η εσκεμμένα αλλόκοτη σημειογραφία του Satie. Ο Whittington (ό.π.) κάνει έναν παραλληλισμό αυτής της σημειογραφικής πρακτικής του Satie με τα εκκεντρικά σχόλια που συνοδεύουν τα μουσικά του κείμενα, τα οποία έχουν στόχο να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του εκτελεστή σε κάθε καινούριο έργο και κάνει λόγο για την εσωτερική επικοινωνία μεταξύ συνθέτη και εκτελεστή, από την οποία το κοινό αποκλείεται. (Πρβλ. την ‘απαγόρευση’ του Satie να διαβάζονται τα χιουμοριστικά κείμενα που συνοδεύουν τα έργα του μεγαλοφώνως κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, κεφάλαιο 3.6., σ. 107).

⁷¹ Ο Orledge (1998: 395) επίσης υποστηρίζει ότι το 4’ 33’’ δε θα ήταν δυνατό να γραφτεί χωρίς την επαναανακάλυψη των *Vexations* από τον Cage και την συνιστώμενη αρχική περίοδο περισυλλογής που περιλαμβάνουν.

γραμμένα για να μην ακούγονται, μια επαναστατική ιδέα για τη δεκαετία του 1920⁷². Ο μη προβλέψιμος χαρακτήρας των *Vexations* (βλ. υποσημείωση 70) και η στατική, μη δραματική φύση του έργου η οποία ενισχύεται από τις πολλαπλές επαναλήψεις, μέσω των οποίων ο Satie, σύμφωνα με τον Orledge (1998: 386), εξερευνά για πρώτη φορά τα αποτελέσματα της βαρεμάρας, ενισχύουν τη θεώρηση του έργου ως ενός στατικού ηχητικού αντικειμένου και εξηγούν ίσως τον παραλληλισμό του έργου με τη μεταγενέστερη '*Musique d'ameublement*'.

Υπάρχει επιπλέον μια ψυχοβιογραφική ερμηνεία των *Vexations*. Όπως δείχνει ο Orledge (1998: 391) οι *Vexations* είναι γραμμένες την ίδια περίπου εποχή με το *Bonjour Biqui, Bonjour* το οποίο έγραψε ο Satie για την αγαπημένη του, Suzanne Valadon και φέρει ημερομηνία σύνθεσης 2 Απριλίου 1893 στο χειρόγραφο. Όπως αποκαλύπτει η αλληλογραφία του Satie η σχέση αυτή ήταν ιδιαίτερα έντονη και παθιασμένη, αλλά και πολύ δύσκολη για το συνθέτη αφού τα συναισθήματα του Satie γίνονταν όλο και περισσότερο μονόπλευρα όσο η σχέση προχωρούσε προς το τέλος της. Πολλοί μελετητές του Satie προτείνουν ότι ο συνθέτης εξορκίζει τις δικές του 'ενοχλήσεις' στη μουσική, σε αυτό το παράξενο έργο το οποίο κατά κάποιο τρόπο 'ενοχλεί' όποιον έρχεται σε επαφή μαζί του – εκτελεστές ή ακροατές⁷³.

3.2.4. *Prélude de La Porte héroïque du ciel* (1894)

Το *Prélude de La Porte héroïque du ciel* (*Πρελούδιο της ηρωικής Πύλης του ουρανού*), το μοναδικό έργο του Satie από το 1894 και ένα από τα τελευταία έργα της μυστικιστικής του περιόδου, γράφτηκε για το 'εσωτερικό θεατρικό έργο' του Jules Bois⁷⁴ *La Porte héroïque du ciel*.

⁷² Η *Musique d'ameublement*, μια δημιουργία του Satie σε συνεργασία με το Milhaud, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 8 Μαρτίου 1920 στη Galerie Barbazanges, στο διάλειμμα ενός θεατρικού έργου του Max Jacob. Στο πρόγραμμα της βραδιάς οι δύο συνθέτες έγραψαν: «Παρουσιάζουμε σήμερα για πρώτη φορά μια δημιουργία των Messrs Erik Satie και Darius Milhaud, υπό τη διεύθυνση του M. Delgrange, τη 'μουσική επίπλωσης' η οποία θα παιχτεί κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων. Σας παρακαλούμε θερμά να μη δώσετε καμία σημασία σε αυτήν και να συμπεριφερθείτε κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων σαν να μην υπήρχε. Αυτή η μουσική, γραμμένη ειδικά για το θεατρικό έργο του Max Jacob, ελπίζει να συνεισφέρει στη ζωή με τον ίδιο τρόπο όπως μια ιδιωτική κουβέντα, μια ζωγραφιά σε μια γκαλερί ή μια καρτέκλα στην οποία μπορεί να ή να μην κάθεστε. Οι MM. Erik Satie και Darius Milhaud θα βρίσκονται στη διάθεσή σας για οποιαδήποτε πληροφορία ή παραγγελία» (Shlomowitz, ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article8.html>>, (29.05.2004).

⁷³ Βλ. σχετικά Orledge (1998: 391), Whittington (ό.π.). Αυτή η ερμηνεία συνδέεται επιπλέον με τη φράση που υπάρχει κάτω από τον τίτλο των σύγχρονων με τις *Vexations*, *Danses Gothiques* (Μάρτιος 1893) οι οποίοι σύμφωνα με το Satie γράφτηκαν 'για τη μεγαλύτερη ηρεμία και μεγάλη γαλήνη της ψυχής μου', όπως φανερώνει ο τίτλος του πρώτου χορού, 'σε μια εποχή μεγάλου πόνου' (Gillmor, 1988: 101).

⁷⁴ Ο Jules Bois ήταν συγγραφέας του βιβλίου *Le Satanisme et la magie* (*Ο Σατανισμός και η μαγεία*) (Paris: Léon Chailley, 1895) και εκδότης του περιοδικού *Le Coeur* στο οποίο συνεργάστηκε και ο Satie (Gillmor, 1988: 101).

Η τεχνική της σύνθεσης ενός έργου μέσω της αντιπαράθεσης μικρών μουσικών μονάδων βρίσκει την πιο χαρακτηριστική της εμφάνιση στο *Prélude de La Porte héroïque du ciel*. Ενώ τα υπόλοιπα έργα της μυστικιστικής περιόδου του Satie περιλαμβάνουν ένα μικρό αριθμό μοτίβων⁷⁵, το πρελούδιο, σε μια μικρή έκταση δύο μόνο σελίδων μουσικής, περιλαμβάνει ένα πλήθος σύντομων μοτίβων (δεκαεπτά), τα οποία δίνουν την εντύπωση ότι εμφανίζονται σε τυχαία σειρά καθώς διαδέχονται το ένα το άλλο.

Η μορφή του πρελουδίου χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση μιας πτωτικής φράσης έξι φορές ανάμεσα στα κύρια μοτίβα του έργου σε ακανόνιστα διαστήματα. Η φράση αυτή, η οποία αποτελείται από ένα πτωτικό μοτίβο και την μεταφορά του μια τετάρτη καθαρή χαμηλότερα, εμφανίζεται μεταφερόμενη αυτούσια σε πέντε διαφορετικές τονικές περιοχές: Ντο-Σολ, Μι-Σι, Σι-Φα δίεση, Ντο δίεση-Σολ δίεση και Φα δίεση-Ντο δίεση, πριν επιστρέψει σε μια επανάληψη του Ντο-Σολ. Η πρώτη εμφάνιση της φράσης είναι όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



Παράδειγμα 19. *Prélude de La Porte héroïque du ciel*, φράση στίξης.

Σύμφωνα με τον Orledge (1990: 146), ο Satie χρησιμοποιεί τη φράση αυτή για να βάλει σε τάξη το πλήθος των μοτίβων του. Ο Gowers (1965: 18) μάλιστα χαρακτηρίζει τη φράση αυτή ως ‘φράση στίξης’ (*punctuation phrase*) και τη μορφή του πρελουδίου ως ‘φόρμα στίξης’ (*punctuation form*)⁷⁶. Πράγματι, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι πέντε πρώτες εμφανίσεις της ‘φράσης στίξης’ λειτουργούν ως ένα είδος κόμματος, ενώ η τελευταία της εμφάνιση στην αρχική τονική περιοχή λειτουργεί ως ένα είδος τελείας στο έργο. Ο ρόλος της φράσης αυτής ως σημείου στίξης γίνεται πιο

⁷⁵ Βλ. για παράδειγμα το μπαλέτο *Uspud* (1893) το οποίο περιλαμβάνει 12 μόνο μοτίβα για 35 περίπου σελίδες μουσικής, κάποια από τα οποία παραλλάσσονται ελαφρώς αλλά κανένα δε θα μπορούσε να ειπωθεί ότι αναπτύσσεται (Gowers, 1965: 16).

⁷⁶ Ο Orledge (1990: 146) προτείνει ότι ο Satie άντλησε την ιδέα αυτή από τη λογοτεχνία και πιθανών από το *Le Fils des étoiles* του Péladan. Όπως αναφέρει ο Gowers, ο Péladan ήταν «[...] φανατικός οπαδός του Wagner και χρησιμοποίησε ένα γνήσιο παλιό κείμενο σε διάφορα μέρη και με επιτήδεια αλλαγμένες ερμηνείες ως μια προσπάθεια για ένα λογοτεχνικό ισοδύναμο του *leit-motiv*» (Gowers, 1965: 15). Επιπλέον, όταν ο Jules Claretie απέρριψε το έργο για την Comédie-Française στις 3 Μαρτίου 1892, είπε στον Péladan ότι το *Le Fils des étoiles* ‘είναι κάτι σαν λογοτεχνική μουσική’ (Gillmor, 1988: 77).

εμφανής από τον πτωτικό της χαρακτήρα. Χαρακτηριστική είναι η σχέση τρίτης που συνδέει τις δύο συγχορδίες κάθε πτώσης.

Αν αναπαριστούσαμε τις έξι φράσεις στίξης με τα γράμματα Α - Ε και τα 16 σύντομα μοτίβα του έργου με τους αριθμούς 1 - 16, η μοτιβική δομή του έργου έχει ως εξής:

1 - 1 (1 τόνο↓) - Α -
2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - Β -
8 - 9 - 10 - 4 (5Κ↓) - 11 - 12 - 13 - 5 (5Αυξ.↑) - Γ -
7 - 6 (+ επέκταση) - 14 - 2 - 15 - 9 (4Κ↓) - 5 - 11 - 13 - Δ -
3 (1 τόνο↑) - 6 - 8 - 16 - 4 - 11 - Ε -
10 - Α - 1 - 1 (1 τόνο↓) || + coda.

Παράδειγμα 20. Prélude de La Porte héroïque du ciel, μοτιβική δομή.

Το παραπάνω σχήμα δείχνει με χαρακτηριστικό τρόπο τη μορφή τύπου μωσαϊκού, όπου τα σύντομα μοτίβα του έργου μπορούν να παρομοιαστούν με τις ψηφίδες του. Επιπλέον, η μάλλον τυχαία σειρά εμφάνισης των μοτίβων (φανερή ειδικά μετά το Γ), κάνει αρκετά ταιριαστό το συσχετισμό της τεχνικής αυτής του Satie με την τεχνική του collage⁷⁷. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Gowers (1965: 13-14) στην ύπαρξη σχεδίων για το *Prélude de La Porte héroïque du ciel* και το *Messe des Pauvres*⁷⁸ σε ένα από τα τετράδια του Satie, όπου ο συνθέτης σημειώνει τα μοτίβα των έργων χωρίζοντάς τα με διπλές διαστολές. Σύμφωνα με τον Gowers (ό.π.), ολόκληρο το πρελούδιο είναι κατασκευασμένο από διάφορους συνδυασμούς και μεταφορές αυτών των μοτίβων⁷⁹.

Ωστόσο υπάρχουν κάποια στοιχεία που δείχνουν ότι η τεχνική σύνθεσης του πρελουδίου δεν είναι ίσως τόσο αυθαίρετη όσο φαίνεται εξ' αρχής. Εντυπωσιακή είναι η μορφή ανίδα που σχηματίζουν οι φράσεις στίξης καθώς εμφανίζονται σε διαστήματα 2, 6, 8, 9, 6, και 1 μοτίβων. Σύμφωνα με τα παραπάνω, το πρελούδιο θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μέρη με κέντρο το Γ. Ένα ακόμη στοιχείο που υποστηρίζει ίσως αυτό το διαχωρισμό είναι το γεγονός ότι μέχρι το Γ, εκτός από τρεις μεταφορές, ο Satie εμφανίζει κυρίως καινούρια μοτίβα, ενώ μετά το Γ όλα τα μοτίβα

⁷⁷ Βλ. σχετικά και κεφάλαιο 3.1.5. σ. 41-42.

⁷⁸ *Λειτουργία των φτωχών* (1895), για organ και μικρή ανδρική και παιδική χορωδία. Το τελευταίο έργο της μυστικιστικής περιόδου του Satie.

⁷⁹ Επιπλέον, τίτλοι που υπάρχουν στα σχέδια αυτά, όπως 'des motifs pour la Messe' ('τα μοτίβα για τη Λειτουργία') καθώς και ενδείξεις του Satie για μεταφορές αυτών των μοτίβων, αφήνουν, κατά τον Gowers (ό.π.), μικρή αμφιβολία για το ότι τα σχέδια αυτά χρησιμοποιήθηκαν για τη σύνθεση των έργων και δεν αποτελούν απλώς μια ανάλυσή τους.

είναι επαναλήψεις και μεταφορές των προηγουμένων, εκτός από τρία καινούρια μοτίβα. Τέλος, την πιθανότητα της σύλληψης του πρελουδίου από το Satie ως μια μορφή καθρέφτη υποστηρίζει ίσως το γεγονός ότι ενώ το πρελούδιο ξεκινά με το πρώτο μοτίβο, τη μεταφορά του και ακολουθεί η πρώτη φράση στίξης, καταλήγει με μια αντίστροφη σειρά εμφάνισης του ίδιου υλικού (βλ. παράδειγμα 20).

Το αρμονικό υλικό του πρελουδίου είναι επίσης αρκετά πλουσιότερο από αυτό άλλων έργων της μυστικιστικής περιόδου. Η τροπικότητα του πρελουδίου φαίνεται από το πρώτο μοτίβο του έργου (μοτίβο 1 στο παράδειγμα 21) το οποίο κινείται στο Φα μιζολυδικό. Στο πρελούδιο ο Satie χρησιμοποιεί, εκτός από απλές τρίφωνες συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση, ακολουθίες από μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή (μοτίβο 1, παράδειγμα 21), ακολουθίες συγχορδιών με ένατη (μοτίβο 4), ακολουθίες συγχορδιών με έβδομη σε δεύτερη αναστροφή (μοτίβο 6), συγχορδίες με επεκτάσεις μεγαλύτερες της ένατης (μοτίβο 3) και συνδυασμούς των παραπάνω.

Παράδειγμα 21. *Prélude de La Porte héroïque du ciel*, μοτίβα 1, 4, 6 (με επέκταση) και 3.

3.2.5. Γενικά χαρακτηριστικά των έργων της μυστικιστικής περιόδου

Αρκετά από τα χαρακτηριστικά των πρώτων έργων για πιάνο διατηρούνται στα έργα της μυστικιστικής περιόδου του Satie. Η απουσία διαστολών και μετρικών αξιών, η ασύμμετρη φραστική δομή και η τροπικότητα χαρακτηρίζουν σχεδόν όλα τα έργα της μυστικιστικής περιόδου. Επιπλέον, η ιδέα της μονοφωνικής εμφάνισης μιας μελωδίας και της ακόλουθης εναρμόνισής της, η οποία ίσως προέρχεται από την ιδέα του απαντητικού τρόπου ψαλμωδίας (*Ogives*), επανεμφανίζεται στις *Sonneries de la Rose+Croix* και ακόμη πιο χαρακτηριστικά στις *Vexations*. Η μορφή τύπου μωσαϊκού που είδαμε στις *Sarabandes* και τις *Gnossiennes* εξελίσσεται περισσότερο στο *Prélude de la Porte héroïque du ciel*.

Αυτό που γίνεται όμως ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό στα έργα της μυστικιστικής περιόδου είναι η προτίμηση του Satie για κάθετες συνηχήσεις. Τα

περισσότερα από τα έργα αυτά εμφανίζουν μια κάθετη συγχορδιακή υφή στην οποία ο Satie σπάνια διαχωρίζει τη μελωδία από τη συνοδεία⁸⁰.

Τα έργα της μυστικιστικής περιόδου φανερόνουν επίσης «[...] μια σοβαρή προσπάθεια από το Satie να δημιουργήσει μια νέα μουσική γλώσσα με περιορισμένα τεχνικά μέσα» (Orledge, 1987: 34). Ιδιαίτερα σχετική είναι μια αναφορά του φίλου και συνεργάτη του Satie Contamine de Latour σε ένα άρθρο του για το συνθέτη στο περιοδικό *Comoedia* τον Αύγουστο του 1925. Αναφερόμενος στη μυστικιστική περίοδο του Satie, ο Latour αναφέρει ότι:

«[...] η μουσική του εκπαίδευση ήταν πολύ ελλιπής. Έβαλε σε εφαρμογή όλα αυτά που κατείχε και εφηύρε μια προσωπική φόρμουλα, θεωρώντας οτιδήποτε άλλο ανύπαρκτο, ακόμη και αόρατο στην αξιολογή μουσική έκφραση. Ήταν στη θέση ενός ανθρώπου ο οποίος γνώριζε μόνο δεκατρία γράμματα της αλφαβήτου αλλά ο οποίος είχε παρόλα αυτά αποφασίσει να δημιουργήσει μια καινούρια λογοτεχνία με αυτά μόνο τα μέσα, παρά να παραδεχτεί την ανεπάρκειά του. Όσον αφορά στην τόλμη, παραμένει αξεπέραστος, αλλά ο Satie το θεωρούσε θέμα τιμής να πετύχει με το σύστημά του. 'Είμαι υποχρεωμένος να κάνω *tours de force*⁸¹ για να γράψω ένα μόνο μέτρο', μου εκμυστηρεύτηκε» (Orledge, 1990: 185-6).

Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν τα συνθετικά συστήματα που αποκαλύπτουν τα χειρόγραφα του Satie από αυτή την εποχή. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι ίσως το πρώτο συνθετικό σύστημα, στο οποίο εμφανίζονται δεκατρείς ακολουθίες δύο συγχορδιών οι οποίες κατατάσσονται σύμφωνα με το αν η μελωδική τους γραμμή κινείται ανοδικά ή καθοδικά κατά διάστημα δευτέρας, τρίτης ή πέμπτης.

⁸⁰ Εξαιρέση αποτελούν τα δύο τμήματα μοτιβικής παραλλαγής (β και δ) στο πρελούδιο της πρώτης πράξης από το *Le Fils des étoiles* και το A2 στην πρώτη *Sonnerie de la Rose+Croix*.

⁸¹ γαλλ. = πράξεις επιμονής και δύναμης.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Parade". The score is organized into two main systems, each with two staves. The first system contains measures 1 through 7, with measure 8 starting on the second system. The second system contains measures 9 and 10. The score is annotated with handwritten notes: "Parade" at the top left, "Par quintes" above measure 9, and "terminaison d'après" with a diagonal line through it above measure 10. The music consists of rhythmic patterns and chords, with some notes marked with accents or slurs. The numbers 1 through 10 are placed above the staves to indicate specific harmonic connections.

Παράδειγμα 22. Συνθετικό σύστημα με 13 αρμονικές συνδέσεις χωρισμένες σε μελωδικές κατηγορίες (περ. 1892)⁸².

Οι αρμονίες που χρησιμοποιεί ο Satie στο παραπάνω συνθετικό σύστημα είναι ένα μείγμα από το αρμονικό λεξιλόγιο της Rose+Croix περιόδου του: κυρίως αυξημένες και ελαττωμένες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή και κάποιες τρίφωνες συγχορδίες σε δεύτερη αναστροφή (κυρίως ελάσσονες). Οι Gowers και Orledge⁸³ περιγράφουν πώς οι παραπάνω ακολουθίες συγχορδιών αποτελούν τη βάση για τη σύνθεση διαφόρων έργων της μυστικιστικής περιόδου⁸⁴. Αυτό που είναι επίσης

⁸² Το παραπάνω παράδειγμα είναι αναπαραγωγή της σελίδας 187 από το βιβλίο του Orledge, *Satie the composer*, 1990, η οποία είναι επίσης αναπαραγωγή από χειρόγραφο του Satie που βρίσκεται στη Houghton Library του Harvard University.

⁸³ Gowers (1965: 10-11) και Orledge (1990: 186-190).

⁸⁴ Συνδυασμοί, επαναλήψεις και μεταφορές αυτών των συγχορδιών και συγχορδιακών κελιών αποτελούν το κυρίως υλικό για τη σύνθεση του *Fête donnée par des Chevaliers Normands en*

ενδιαφέρον από αυτές τις πρώιμες προσπάθειες του Satie να συστηματοποιήσει τη συνθετική διαδικασία, είναι το συμπέρασμα ότι αυτό που φαίνεται να είναι αυθαίρετες ακολουθίες από ασύνδετες συγχορδίες στα έργα της μυστικιστικής περιόδου (βλ. ειδικά τις *Sonneries de la Rose+Croix* και το *Prélude de la Porte héroïque du ciel*), είναι στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα λεπτομερώς υπολογισμένων αρμονικών ακολουθιών των οποίων και πάλι η καθοδηγητική ιδέα είναι η μελωδία.

3.3. Μια ενδιάμεση περίοδος (1895-1912). Επιρροές από την ελαφρά μουσική. Schola Cantorum.

Μέχρι το 1895 οι προσπάθειες του Satie να κερδίσει φήμη και δημοσιότητα δεν καρποφόρησαν ιδιαίτερα. Στα αμέσως επόμενα χρόνια ο Satie παρέμεινε σχεδόν ολοκληρωτικά άγνωστος. Μετά τις αποτυχημένες εκτελέσεις των *Le Fils des étoiles* και *Sonneries de la Rose+Croix* στο πρώτο Salon του Péladan το 1892, η μοναδική δημόσια εκτέλεση μουσικής του Satie έγινε το 1897 σε μια συναυλία της Société Nationale, όπου παίχτηκαν οι πρώτη και τρίτη *Gymnopédies* σε ενορχήστρωση που είχε κάνει ο Debussy την προηγούμενη χρονιά⁸⁵. Όπως αναφέρει ο Whiting (1996: 68-9), μέχρι το 1899 ο Satie είχε φτάσει σε ένα αδιέξοδο. Ήταν απένταρος και η καλλιτεχνική του κατεύθυνση δεν ήταν καθόλου ξεκάθαρη. Το 1898 ο Satie βοηθούμενος οικονομικά από τον αδελφό του Conrad, μετακόμισε από την Μονμάρτη στο νότιο βιομηχανικό προάστιο της Arcueil-Cachan, στο σπίτι όπου έζησε μέχρι το θάνατό του. Η συνθετική παραγωγή του Satie για τα επόμενα περίπου 15 χρόνια παρέμεινε εξαιρετικά χαμηλή⁸⁶.

Η κυριότερη ενασχόληση του Satie στα χρόνια 1897-1909 ήταν η σύνθεση και εκτέλεση ελαφράς μουσικής σε πολυάριθμα cabarets, café-concerts και music-halls του Παρισιού⁸⁷. Σύμφωνα μάλιστα με την Perloff (1991: 65), μέχρι περίπου το 1911 ο Satie ήταν γνωστός σχεδόν αποκλειστικά ως συνθέτης ελαφράς μουσικής. Ωστόσο, όπως αναφέρουν αρκετοί μελετητές⁸⁸, ο κύριος λόγος της ενασχόλησης του

l'Honneur d'une jeune Demoiselle (XIXe siècle) (?1892) και επίσης χρησιμοποιούνται στο *Uspud* (1892) και στους *Danses Gothiques* (1893) (Orledge, ό.π.).

⁸⁵ Gillmor, 1988: 108.

⁸⁶ Η συνθετική παραγωγή του Satie στα χρόνια 1895-99 για παράδειγμα δεν περιλαμβάνει τίποτε άλλο εκτός από τα *Pièces froides* του 1897. Ο Orledge (2001: 317) αναφέρει ότι αυτό που απέτρεψε κατά ένα μέρος το Satie να βρει μια ξεκάθαρη συνθετική κατεύθυνση πριν το 1912 ήταν η προσπάθεια που φανερώνουν κάποια σχέδια από τα χειρόγραφα του συνθέτη αυτής της περιόδου να μιμηθεί τους διαπρεπείς συναδέλφους του Ravel, Fauré και Debussy.

⁸⁷ Τα περισσότερα από τα έργα αυτά είναι τραγούδια για φωνή και πιάνο/ορχήστρα. Τα έργα για τα οποία υπάρχει εκδοχή του συνθέτη για σόλο πιάνο, καθώς και αυτά που είναι πρωτότυπα γραμμένα για σόλο πιάνο αναφέρονται στο Παράρτημα της εργασίας, βλ. σ. 125-126, από το *Je te veux* μέχρι και το *Le Piccadilly*.

⁸⁸ Βλ. Gillmor (1988: 113), Whiting (1996: 68), Orledge (2001: 314).

Satie με αυτό το είδος μουσικής ήταν η ευκαιρία που του δινόταν για να κερδίσει ένα μικρό εισόδημα, απαραίτητο για να ζήσει.

Η περίπου εικοσαετής σχέση του Satie με το μουσικό περιβάλλον των cabaret και café-concerts ξεκίνησε το Δεκέμβριο του 1887 όταν ο συνθέτης έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο Chat Noir⁸⁹. Στις αρχές του επόμενου χρόνου ο Satie προσλήφθηκε ως βοηθός του κύριου πιανίστα του Chat Noir, Albert Tinchant. Σύμφωνα με το Whiting (1996: 65), οι δραστηριότητες του Satie εκεί περιελάμβαναν τη συνοδεία τραγουδιστών όπως επίσης και τη διασκευή ή σύνθεση, διεύθυνση ή εκτέλεση μουσικής για τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών. Το 1891 ο Satie προσλήφθηκε ως πιανίστας στο γειτονικό cabaret Auberge du Clou, ενώ την επόμενη χρονιά εργάστηκε στο Café de la Nouvelle Athènes⁹⁰.

Αυτό που ήταν όμως περισσότερο καταλυτικό για την καριέρα του Satie ήταν η συνεργασία του με το διάσημο *poète-chansonnier* Vincent Hyspa⁹¹. Το 1899 ο Hyspa προσέλαβε το Satie ως συνοδό του στο πιάνο και από το 1900 ως συνθέτη του. Για τα επόμενα περίπου δέκα χρόνια ο Satie συνόδευε το Hyspa σε διάφορα cabarets και café-concerts όπως επίσης και σε πολυάριθμες κοινωνικές εκδηλώσεις τις οποίες ο Hyspa, όπως και πολλοί άλλοι *chansonniers*, αναλάμβανε για να αυξήσει το εισόδημά του⁹². Αν και αρχικά ο Satie είχε περιοριστεί σε διασκευές και μεταφορές γνωστών ελαφρών τραγουδιών, τα χειρόγραφα του από αυτή την εποχή περιέχουν 28 καινούρια τραγούδια με δική του μουσική και στίχους του Hyspa⁹³.

Μια ακόμη σημαντική συνεργασία του Satie, κυρίως μετά το 1902, ήταν αυτή με τη διάσημη τραγουδίστρια του music-hall Paulette Darty για την οποία ο συνθέτης έγραψε μια μεγαλύτερη ποικιλία τραγουδιών η οποία περιελάμβανε από *valse* *chantées* - το μουσικό είδος που καθιέρωσε η Darty - έως κομμάτια στο ιδίωμα του *ragtime*.

Το 1905 ο Satie, σε ηλικία 39 ετών, έκανε το αποφασιστικό βήμα να εγγραφεί στη Schola Cantorum. Όσον αφορά στην απόφαση του Satie να αναζητήσει επίσημη μουσική εκπαίδευση σε αυτή την προχωρημένη ηλικία, ο ίδιος ο συνθέτης, λίγο μετά την αποφοίτησή του από τη Schola Cantorum, αποκάλυψε στον αδελφό του Conrad:

⁸⁹ Σύμφωνα με το Whiting (1996: 65), ο Satie είχε πάει στο Chat Noir πιθανότατα για να παρακολουθήσει τη νέα τότε παράσταση του θεάτρου σκιών εκεί βασισμένη στη νουβέλα *Tentation de Saint Antoine* (*Πειρασμός του Αγ. Αντωνίου*) του G. Flaubert η οποία ήταν ένα από τα πρώιμα αναγνώσματα του συνθέτη (Myers, 1968: 18).

⁹⁰ Perloff, 1991: 67.

⁹¹ Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 114) ο Hyspa ήταν ιδιαίτερα γνωστός για το ειρωνικό του χιούμορ και την πολιτική του σάτιρα.

⁹² Whiting, 1996: 69.

⁹³ Από αυτά, μόνο δύο έχουν δημοσιευτεί μέχρι σήμερα' τα *Un Diner à l'Élysée* και *Chez le Docteur*. Βλ. σχετικά Perloff, 1991: 68.

«Κουράστηκα να κατηγορούμαι για μια αμάθεια για την οποία πίστευα πραγματικά ότι ήμουν ένοχος εγώ ο ίδιος, εφόσον αξιόλογοι άνθρωποι την είχαν καταδείξει στα έργα μου» (Gillmor, 1988: 135).

Αν και ο Satie έλαβε δίπλωμα αντίστιξης με καθηγητή τον Albert Roussel το 1908, συνέχισε τις σπουδές του με το Vincent d'Indy μέχρι τις αρχές του 1912. Σύμφωνα με τον Orledge (1990: 91-92) τα σχέδια και οι ασκήσεις στα τετράδια του Satie αποκαλύπτουν ότι ο συνθέτης παρακολούθησε μαθήματα από ολόκληρο το *Cours de composition musicale* (Σειρά μαθημάτων μουσικής σύνθεσης) του d'Indy⁹⁴. Διάφορες από τις ασκήσεις αυτές στις οποίες ο Satie έδωσε τίτλους, δημοσιεύτηκαν από τις εκδόσεις Salabert το 1968⁹⁵.

3.3.1. *Pièces froides* (1897)

Τα *Pièces froides* (Κρύα κομμάτια) του 1897 ήταν το πρώτο έργο που έγραψε ο Satie μετά το *Messe des pauvres* (1895). Τα *Pièces froides* φανερόνουν μια εγκατάλειψη της κάθετης συγχορδιακής υφής η οποία χαρακτηρίζει τα έργα της μυστικιστικής περιόδου και μια επιστροφή στην περισσότερο γραμμική υφή των *Gymnopédies* και *Gnossiennes*. Ωστόσο, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τα οποία εμφανίζονται για πρώτη φορά στα *Pièces froides* φανερόνουν δείγματα μιας αξιοσημείωτης αλλαγής η οποία θα μπορούσε κατά κάποιο τρόπο να θεωρηθεί ως η απαρχή μιας νέας κατεύθυνσης στην πιανιστική γραφή του συνθέτη⁹⁶.

Οι δύο ομάδες κομματιών των *Pièces froides*, τα *Airs à faire fuir* (Μελωδίες που αποδιώχνουν) και *Danses de travers* (Στραβοί χοροί), αποκαλύπτουν και πάλι την εμμονή του Satie για σύνθεση έργων σε τριάδες, καθώς η κάθε μία από αυτές αποτελείται από τρία κομμάτια το καθένα από τα οποία, όπως και στις προγενέστερες *Sarabandes* και *Gymnopédies*, είναι ουσιαστικά μια διαφορετική προβολή της ίδιας ιδέας⁹⁷.

Οι δύο πρώτες φράσεις του πρώτου από τα *Airs à faire fuir* αποκαλύπτουν τη στενή σχέση του έργου με τις προγενέστερες *Gymnopédies* και *Gnossiennes* όσον αφορά στην υφή. Σύντομες μελωδικές γραμμές οι οποίες περιέχουν περιστασιακά το διάστημα της αυξημένης δευτέρας και συχνότερα αυτό του τριτόνου (βλ. *Trois*

⁹⁴ Ανάμεσα στα 1905 και 1907 ο Satie παρακολούθησε μαθήματα πάνω σε στοιχεία ρυθμού, μελωδίας, αρμονίας, σημειογραφίας, τονικότητας, τροπικότητας και εξέλιξης της μουσικής μέχρι την περίοδο της Αναγέννησης, με έμφαση στην ανάλυση και σύνθεση μοτέτων, ενώ στα χρόνια 1907-1909 σπούδασε φούγκα και κανόνα, μορφή σουίτας και εξέλιξη της φόρμα σονάτα. Μετά το 1909 οι σπουδές του Satie επικεντρώνονται στην ενορχήστρωση (Orledge, ό.π.).

⁹⁵ Βλ. Παράρτημα, σ. 126-127, από το *Fâcheux exemple* μέχρι το *Le Grand Singe*.

⁹⁶ Gillmor (1988: 108), Myers (1968: 35).

⁹⁷ Βλ. σχετικό κεφάλαιο 3.1.5.

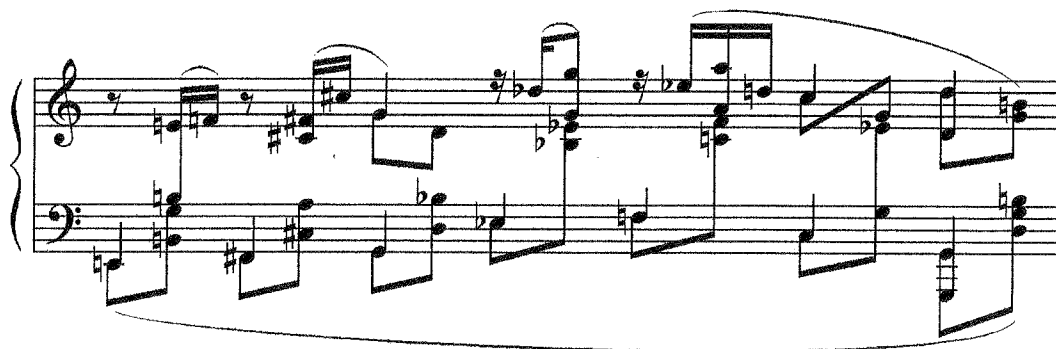
Gnossiennes), κινούνται πάνω από μια συνοδεία ελαφρά διάφανου χαρακτήρα στο αριστερό χέρι (βλ. τη συγχορδία αυξημένης έκτης στο τέταρτο όγδοο του παραδείγματος 23). Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα του ρυθμικού σχήματος στη συνοδεία των δύο πρώτων φράσεων το οποίο επανέρχεται αρκετές φορές μέσα στο έργο, με αυτό των *Trois Gnossiennes*⁹⁸.

D'une manière très particulière (Μ'έναν πολύ ασυνήθιστο τρόπο)



Παράδειγμα 23. *Pièces froides, Airs à faire fuir I*, οι δύο πρώτες φράσεις.

Ωστόσο, εκτός από τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, υπάρχουν κάποια στοιχεία τα οποία τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά διαφοροποιούν αρκετά τα *Pièces froides* από τα προγενέστερα έργα. Εκτός από μια αξιοσημείωτη μοτιβική ποικιλία (11 συνολικά μοτίβα), το πρώτο *Air à faire fuir* εμφανίζει ένα έντονο ρυθμικό ενδιαφέρον και ένα διαστημιατικό πλούτο στην κίνηση της μελωδίας, τα οποία απουσιάζουν ολοκληρωτικά από τα πρώιμα έργα. Το παρακάτω παράδειγμα δείχνει την έκτη κατά σειρά εμφάνιση μοτιβική ιδέα του κομματιού.

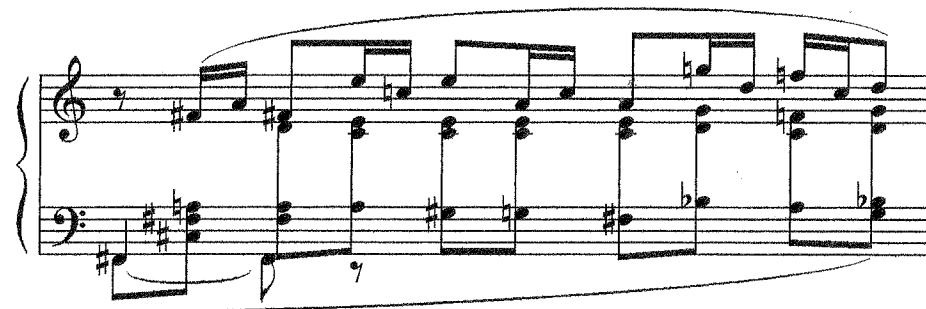


Παράδειγμα 24. *Pièces froides, Airs à faire fuir I*, σελίδα 2, γραμμές 2-3.

Όσον αφορά στο αρμονικό επίπεδο, αυτό που είναι χαρακτηριστικό είναι ο πολύ συχνά τονικά ασύνδετος χαρακτήρας των μοτιβικών ιδεών. Όπως αναφέρει ο Shattuck, «[...] ο Satie τελειοποίησε την τεχνική του να γράφει προσεκτικά οριοθετημένες φράσεις αρκετού μήκους ώστε να καθιερώσει ένα τονικό κέντρο, το

⁹⁸ Βλ. κεφάλαιο 3.1.4., παράδειγμα 9.

οποίο εγκαταλείπει ολοκληρωτικά στην επόμενη φράση» (Shattuck, 1961: 128). Επίσης, τα *Pièces froides* χαρακτηρίζονται από ένα γρηγορότερο αρμονικό ρυθμό σε σχέση με αυτόν των *Gymnopédies* και *Gnossiennes*. Επιπλέον, ο Satie χρησιμοποιεί εδώ ένα πλουσιότερο αρμονικό λεξιλόγιο (συγχορδίες VII ελαττωμένης, συγχορδίες με αυξημένη πέμπτη, συγχορδίες αυξημένης έκτης κ.ά.) και οι συγχορδιακές συνδέσεις αποκτούν αρκετές φορές ένα ξεκάθαρα χρωματικό χαρακτήρα, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



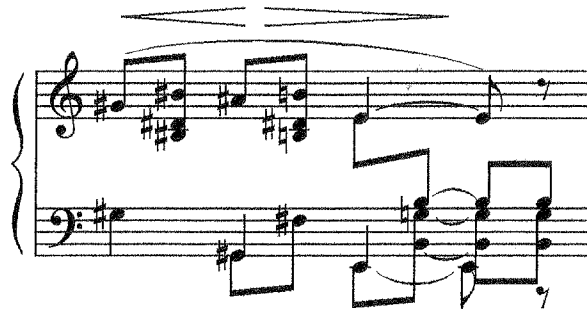
Παράδειγμα 25. *Pièces froides, Airs à faire fuir I*, σελίδα 3, γραμμή 1.

Σε ένα γενικότερο επίπεδο και όπως φαίνεται από τα παραπάνω παραδείγματα, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα *Pièces froides* εμφανίζουν μια περισσότερο γραμμική σύλληψη σε σχέση με τα προγενέστερα έργα, των οποίων ο στατικός χαρακτήρας μετατρέπεται εδώ σε μια αίσθηση μεγαλύτερης κίνησης και ρευστότητας, την οποία ο Satie εξελίσσει πολύ περισσότερο στα πιανιστικά έργα της χιουμοριστικής του περιόδου (1912-15).

Το τρίτο κομμάτι των *Airs à faire fuir* είναι ουσιαστικά ίδιο με το πρώτο καθώς περιέχει τα ίδια έντεκα μοτίβα εμφανιζόμενα με την ίδια σειρά. Αυτό που είναι διαφορετικό είναι η μεταφορά των τριών πρώτων μοτιβικών ιδεών μια τέταρτη καθαρή χαμηλότερα (το κομμάτι ξεκινά στη σολ ελάσσονα) και η καταληκτική φράση.

Το κύριο χαρακτηριστικό της μορφής των δύο αυτών κομματιών είναι και πάλι η πιστή επανάληψη των έντεκα μοτιβικών ιδεών σε μια μάλλον τυχαία σειρά. Το μοναδικό στοιχείο παραλλαγής, όταν αυτή εμφανίζεται κατά την επανάληψη, είναι η μεταφορά μιας μοτιβικής ιδέας συνήθως στα διαστήματα της τέταρτης (ή πέμπτης) καθαρής και δευτέρας μεγάλης. Υπάρχει λοιπόν μιας σαφής σύνδεση της μορφής του πρώτου και τρίτου *Airs à faire fuir* με την τεχνική του collage, η οποία, όπως είδαμε, παίρνει την πιο χαρακτηριστική της μορφή στο *Prélude de La Porte héroïque du ciel* (1894). Αυτό που υποδηλώνει ακόμη περισσότερο τη σχέση της μορφής αυτών των κομματιών με αυτήν του *Prélude de La Porte héroïque du ciel*, είναι η επανάληψη ενός μοτίβου (βλ. παράδειγμα 26α) το οποίο έχει ένα ισχυρό πτωτικό χαρακτήρα

λόγω του γεγονότος ότι περιλαμβάνει μια ισχυρή αρμονική κίνηση (V σε β' αναστροφή – i) και το οποίο επαναλαμβάνεται συχνότερα από κάθε άλλο στα δύο κομμάτια (εμφανίζεται συνολικά εφτά φορές σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές στο κάθε κομμάτι)⁹⁹. Το μοτίβο αυτό κλείνει μάλιστα το πρώτο κομμάτι των *Airs à faire fuir*, ωστόσο με μια αναπάντεχη αρμονική κίνηση ένα ημιτόνιο ψηλότερα για να καταλήξει στη συγχορδία της Φα μείζονος, η οποία από ότι φαίνεται είχε για το Satie μια συγκεκριμένη 'καθαρότητα' (παράδειγμα 26β).

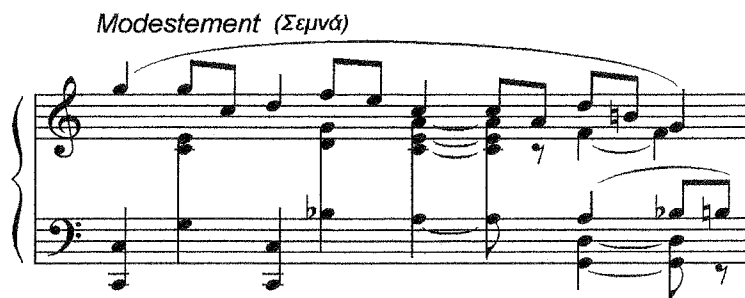


Παράδειγμα 26α. *Pièces froides, Airs à faire fuir I*, πτωτικό μοτίβο ('φράση στίξης').



Παράδειγμα 26β. *Pièces froides, Airs à faire fuir I*, τελική κατάληξη.

Το δεύτερο κομμάτι των *Airs à faire fuir* είναι κατασκευασμένο από δύο παρόμοιες μοτιβικές ιδέες.



Παράδειγμα 27α. *Pièces froides, Airs à faire fuir II*, μοτίβο Α.

⁹⁹ Σύγκρινε τη 'φράση στίξης' στο κεφάλαιο 3.2.4., σ. 59-60.



Παράδειγμα 27β. *Pièces froides, Airs à faire fuir II, μοτιβo B.*

Από την πρώτη μοτιβική ιδέα απορρέουν δύο φράσεις (η πρώτη είναι όπως φαίνεται στο παράδειγμα 27α) οι οποίες ακολουθούν ένα σπάνιο για το Satie συμβατικό τονικό σχέδιο. Η πρώτη από αυτές καταλήγει στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης ενώ η δεύτερη στην τονική, σχηματίζοντας μια περίοδο. Η ίδια αρμονική ακολουθία διέπει και τις δύο επόμενες φράσεις οι οποίες απορρέουν από τη δεύτερη μοτιβική ιδέα του κομματιού (βλ. την πρώτη από αυτές στο παράδειγμα 27β). Παρόλο το κλασικό τονικό σχέδιο των φράσεων, η φραστική δομή είναι τυπική του Satie με τη χαρακτηριστική της ασυμμετρία. Οι δύο φράσεις της πρώτης περιόδου (1 και 2 στο παράδειγμα 28) περιλαμβάνουν 8 και 7 τέταρτα αντίστοιχα, ενώ αυτές της δεύτερης περιόδου (3 και 4), 9 και 10 τέταρτα. Η μορφή του κομματιού διαμορφώνεται μέσω της επανάληψης των παραπάνω φράσεων και της μεταφοράς τους στις τονικές περιοχές της Λα μείζονος (σχέση τρίτης με την τονική) και της δεσπόζουσας (Σολ μείζονος).

Μορφή	A	A1	A2	+Coda																		
Φράσεις	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">1</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">2</td></tr> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">3</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">4</td></tr> <tr><td style="padding: 2px 5px;">Nτο</td><td style="padding: 2px 5px;">Nτο</td></tr> </table>	1	2	3	4	Nτο	Nτο	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">1</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">2</td></tr> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">3</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">4</td></tr> <tr><td style="padding: 2px 5px;">Λα</td><td style="padding: 2px 5px;">Σολ</td></tr> </table>	1	2	3	4	Λα	Σολ	<table style="margin: 0 auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">1</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">2</td></tr> <tr><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">3</td><td style="border: 1px solid black; padding: 2px 5px;">4</td></tr> <tr><td style="padding: 2px 5px;">Nτο</td><td style="padding: 2px 5px;">Λα</td></tr> </table>	1	2	3	4	Nτο	Λα	νέο υλικό που οδηγεί στο Air no. 3
1	2																					
3	4																					
Nτο	Nτο																					
1	2																					
3	4																					
Λα	Σολ																					
1	2																					
3	4																					
Nτο	Λα																					

Παράδειγμα 28. *Pièces froides, μορφολογικό σχέδιο του Air à faire fuir II.*

Οι τρεις *Danses de travers* αποκαλύπτουν και πάλι μια περισσότερο γραμμική σύλληψη σε σχέση με προγενέστερα έργα. Στα τρία αυτά κομμάτια η μελωδία είναι κατά κάποιο ενσωματωμένη στη συνοδεία η οποία κινείται με αρπισμούς συγχορδιών που βρίσκονται όλες σε ευθεία κατάσταση. Μια σταθερότητα στην παραπάνω υφή χωρίς καμία διακοπή ή αλλαγή στο ρυθμό και ένας σταθερός αρμονικός ρυθμός (οι συγχορδίες αλλάζουν πάντα σε διαστήματα δύο τετάρτων) χαρακτηρίζει και τα τρία κομμάτια, τα οποία αποτελούν πράγματι τρεις ελαφρά διαφορετικές εμφανίσεις της ίδιας μουσικής ιδέας.

En y regardant à deux fois (Κοιτάζοντάς το δυο φορές)



Παράδειγμα 29. *Pièces froides, Danses de travers I, γραμμή 1.*

3.3.2. *Le Piccadilly* (1904)

Το *Le Piccadilly* αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της άμεσης επιρροής του Satie από το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής και αποκαλύπτει τη βαθιά γνώση του συνθέτη πάνω στα είδη της ελαφράς μουσικής που ήταν δημοφιλή εκείνη την εποχή στο Παρίσι. Όπως αναφέρει ο Orledge, το *Le Piccadilly* αποτελεί «[...] ένα από τα πρώτα γαλλικά πειράματα στο *ragtime*»¹⁰⁰ (Orledge (2001: 317).

Το στοιχείο που χαρακτηρίζει αμέσως το *Le Piccadilly* ως *ragtime* είναι η ευρεία χρήση της ‘μη συζευγμένης συγκοπής’¹⁰¹ στο έργο. Στο ρυθμικό αυτό σχήμα η συγκοπή δεν εμφανίζεται ανάμεσα στις χρονικές μονάδες του μέτρου αλλά είναι ενσωματωμένη μέσα σε αυτές. Οι τονισμοί εκτός των βασικών μερών των χρονικών μονάδων γίνονται εντονότεροι καθώς οι φθόγγοι της συνοδείας έρχονται στα ισχυρά και ασθενή μέρη των χρονικών μονάδων ενώ οι συγκοπτόμενοι φθόγγοι της μελωδίας εμφανίζονται ανάμεσα σε αυτά¹⁰². Το παρακάτω παράδειγμα από την πρώτη φράση της πρώτης ενότητας του έργου φανερώνει την εκτεταμένη χρήση της μη συζευγμένης συγκοπής από το Satie.



Παράδειγμα 30. *Le Piccadilly, πρώτη φράση της πρώτης ενότητας, μέτρα 9-12.*

¹⁰⁰ Σύμφωνα με την Perloff (1991: 75), η σύνθεση ενός συγκοπτόμενου *ragtime* από το Satie εκφράζει το γαλλικό ενθουσιασμό για την πληθώρα των εκτελέσεων αμερικάνικης μουσικής ανάμεσα στα 1900 και 1904 στο Παρίσι. Βλ. επίσης σχετικά, κεφάλαιο 1.2.7, σ. 10-11.

¹⁰¹ Αγγλ. ‘*untied syncopation*’. Ο όρος χρησιμοποιείται από την Perloff (ό.π.) για την περιγραφή του ρυθμικού σχήματος που περιγράφεται παρακάτω.

¹⁰² Όπως αναφέρει η Perloff (ό.π.), το παραπάνω ρυθμικό σχήμα ήταν διάχυτο σε γνωστά *ragtime* τραγούδια τα οποία είχαν ιδιαίτερη επιτυχία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στο Παρίσι, όπως το *At a Georgia Campmeeting* του Kerry Mills, τα *Smoky Mokes* και *Hunky Dory* του Abe Holzmann κ.ά.

Η σχέση του *Le Piccadilly* με το μουσικό είδος ragtime γίνεται επιπλέον φανερή μέσω της εμφάνισης δύο ακόμη συνηθισμένων χαρακτηριστικών του αντίστοιχου μουσικού είδους στο έργο: των μη εναρμονισμένων οκτάβων και του γραμμικού χρωματισμού. Ο Satie εγκαταλείπει τη συνοδεία στο αριστερό χέρι και διπλασιάζει τη μελωδία στην οκτάβα, στην εισαγωγή (βλ. παράδειγμα 31α), και σε τέσσερα άλλα σημεία του κομματιού, συνήθως στα τελευταία μέτρα των τετράμετρων φράσεων του έργου (μ. 16, 21-22, 32 και 36). Η χρωματική κίνηση της μελωδίας εμφανίζεται για πρώτη φορά στο τρίτο μέτρο της εισαγωγής και κατόπιν στα μ. 15, 16 και 35. Το παράδειγμα 31 δείχνει τα δύο αυτά χαρακτηριστικά στην εισαγωγή του *Le Piccadilly* και σε αυτήν ενός αμερικάνικου ragtime, του *Hunky Dory*, το οποίο είχε ιδιαίτερη επιτυχία στο Παρίσι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹⁰³.

Pas trop vite (Όχι πολύ γρήγορα)

Παράδειγμα 31α. *Le Piccadilly*, εισαγωγή, μέτρα 1-4. Μη εναρμονισμένες οκτάβες και γραμμικός χρωματισμός.

Moderato

Παράδειγμα 31β. *Hunky Dory*, εισαγωγή, μέτρα 1-4.

Ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του *Le Piccadilly* το οποίο απουσιάζει από τα προγενέστερα έργα του Satie είναι η απόλυτη φραστική του συμμετρία. Τα 68 μέτρα του κομματιού χωρίζονται σε 17 τετράμετρες φράσεις. Η τριμερής μορφή του κομματιού είναι επίσης τυπική των τραγουδιών των cabarets και café-concerts της

¹⁰³ Το *Hunky Dory* του αμερικάνου συνθέτη ελαφράς μουσικής Abe Holzmann παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1900 από τη μπάντα του Αμερικάνου μουσικού John Philip Sousa (Perloff, 1991: 47).

εποχής. Η πρώτη ενότητα (μ. 1-24) κινείται στην τονική (Φα μείζονα), η δεύτερη (TRIO) (μ. 25-44) στην υποδεσπόζουσα (Σιb μείζονα), και η τρίτη που είναι η επανάληψη της πρώτης, επανέρχεται στην τονική. Επιπλέον, χαρακτηριστική είναι η μορφολογική συμμετρία του κομματιού. Αν τα πρώτα τέσσερα μέτρα θεωρηθούν ως μια ανεξάρτητη εισαγωγή για ολόκληρο το έργο, τότε οι πρώτες δύο ενότητες αποτελούνται από 20 μέτρα η κάθε μία (μ. 5-24 και μ. 25-44 αντίστοιχα) και ξεκινούν με μια τετράμετρη εισαγωγή (μ. 5-8 και μ. 25-28), η οποία έχει ρυθμικό χαρακτήρα. Την τετράμετρη αυτή εισαγωγή ακολουθούν δύο οκτάμετρες φράσεις οι οποίες σχηματίζουν μια παράλληλη περίοδο καθώς η πρώτη από αυτές καταλήγει, μετά από μια τονική απόκλιση, στη δεσπόζουσα (Ντο μείζονα για την πρώτη ενότητα στο μ. 16 και Φα μείζονα για τη δεύτερη στο μ. 36), ενώ η δεύτερη στην τονική (μ. 24 και 44 αντίστοιχα). Ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο επαναλαμβάνεται συμμετρικά και στις δύο ενότητες είναι ότι η μελωδία στα τρία πρώτα μέτρα των δύο οκτάμετρων φράσεων και στις δύο ενότητες είναι ίδια, μόνο που στην δεύτερη φράση η μελωδία διπλασιάζεται στην οκτάβα (σύγκρισε μ. 9-11 και 17-19 για την πρώτη και μ. 29-31 και 37-39 για την δεύτερη ενότητα).

Σε αντίθεση με τις τρεις *Sarabandes*, όπου ο Satie διατηρεί ως ένα βαθμό μόνο τα ρυθμικά στοιχεία του αντίστοιχου χορού, στο *Le Piccadilly* διατηρούνται και τα αρμονικά στοιχεία του ragtime. Το *Le Piccadilly* περιέχει απλές τονικές αρμονικές συνδέσεις (χαρακτηριστική είναι η σύνδεση I – vi, βλ. το πρώτο μέτρο του παραδείγματος 30) και η μοναδική τονική απόκλιση του έργου είναι αυτή που αναφέρθηκε προηγουμένως, στη δεσπόζουσα, στα μ. 15-16 και 35-36 με χρήση παρενθετικής δεσπόζουσας. Η μελωδία κινείται βηματικά και με διαστήματα τρίτης και σπανιότερα τετάρτης. Χαρακτηριστικές είναι τέλος οι επαναλήψεις της ίδιας νότας, όπως στα μ. 3, 14, 29, 35-37 και 41-43.

3.3.3. Γενικά χαρακτηριστικά των έργων της περιόδου 1895-1912

Όπως αναφέρθηκε στο εισαγωγικό κείμενο αυτού του κεφαλαίου, η περίοδος 1895-1912 ήταν ιδιαίτερα χαμηλή παραγωγικά για το Satie. Η σύνθεση ελαφράς μουσικής, της οποίας το *Le Piccadilly* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς και οι σπουδές στη Schola Cantorum αποτέλεσαν τις κυριότερες μουσικές ενασχολήσεις του Satie στα χρόνια αυτά. Τα *Trois morceaux en forme de poire* (Τρία κομμάτια σε σχήμα αχλαδιού) για πιάνο με τέσσερα χέρια του 1903, αποτελούν ένα μείγμα από παλαιότερες ιδέες του συνθέτη, οι οποίες σύμφωνα με τον Orledge (2001: 314) χρονολογούνται στα 1890-91 και διασκευές πιο πρόσφατων cabaret τραγουδιών φανερώνοντας το πρώτο δείγμα της επιρροής της ελαφράς μουσικής στα έργα

συναυλιών του Satie. Στα έργα της επόμενης περιόδου η επιρροή του μουσικού περιβάλλοντος της ελαφράς μουσικής επεκτείνεται σε διάφορα επίπεδα¹⁰⁴.

Σε ένα τεχνικό επίπεδο, τα έργα αυτής της περιόδου φανεράνουν δείγματα μιας αλλαγής σε σχέση με τα προγενέστερα έργα η οποία γίνεται σχεδόν ριζική στις πιανιστικές σουίτες της χιουμοριστικής περιόδου. Όπως είδαμε, στα *Pièces froides* ο Satie όχι μόνο εγκαταλείπει την κάθετη συγχορδιακή υφή των έργων της μυστικιστικής περιόδου, αλλά για πρώτη φορά η συνοδεία αποκτά μια μεγαλύτερη ρυθμική και διαστηματική ευκινησία η οποία φανερώνει δείγματα μιας περισσότερο γραμμικής σύλληψης. Επιπλέον, οι μελωδικές γραμμές αποκτούν μια ρυθμική ποικιλία η οποία απουσιάζει από όλα τα προγενέστερα έργα του συνθέτη. Η απότομη και απροετοίμαστη αρμονική αλλαγή που είδαμε στην κατάληξη του πρώτου *Air à faire fuir* εμφανίζεται ξανά στην κατάληξη του τρίτου *Danse de travers*. Τέτοιες απροσδόκητες αρμονικές συνδέσεις χαρακτηρίζουν πολλά από τα έργα της χιουμοριστικής περιόδου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα *Sports et divertissements*. Τέλος, η φραστική συμμετρία που χαρακτηρίζει απόλυτα το *Le Piccadilly* είναι ένα καινούριο στοιχείο που διατηρείται συχνά στα μεταγενέστερα έργα και φανερώνει την επιρροή του Satie από το ιδίωμα της ελαφράς μουσικής.

3.4. Χιουμοριστική περίοδος (1912-1915)

Το 1911 αποτελεί σημείο τομής στην καριέρα του Satie. Η εκτέλεση της δεύτερης *Sarabande*, του πρελουδίου της πρώτης πράξης του *Le fils des étoiles* και της τρίτης *Gymnopédie* από το M. Ravel σε μια συναυλία της νεοδημιούργητης τότε Société Musicale Indépendante τον Ιανουάριο του 1911 καθώς και η εκτέλεση της πρώτης και τρίτης *Gymnopédie* σε ενορχήστρωση και διεύθυνση του C. Debussy σε μια συναυλία του Cercle Musical τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου, ακολουθήθηκαν από τη δημοσίευση ενός πλήθους άρθρων σημαντικών μουσικοκριτικών της εποχής τα οποία εξύψωναν το Satie σε προφήτη της νέας αρμονικής γλώσσας της σύγχρονης γαλλικής μουσικής και τόνιζαν τη σημασία του ως προδρόμου των Debussy και Ravel¹⁰⁵. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 144) οι συναυλίες των Ravel και Debussy έφεραν τα έργα του Satie στην προσοχή ενός πολύ μεγαλύτερου και πιο καλλιεργημένου κοινού από αυτό που είχε γνωρίσει ο συνθέτης μέχρι τότε. Αυτή η δημόσια αναγνώριση του Satie συνοδεύτηκε από τη δημοσίευση μερικών πρώιμων έργων του από τις εκδόσεις Rouart-Lerolle & Cie και τη ζήτηση καινούριων πιανιστικών έργων από τις εκδόσεις Demets.

¹⁰⁴ Βλ. επόμενο κεφάλαιο.

¹⁰⁵ Τα σημαντικότερα από αυτά ήταν τα άρθρα των J. Ecorcheville στο *Revue musicale S.I.M.* 7 (Μάρτιος 1911) και M. Calvocoressi στα *Musica*, 10 (Απρίλιος 1911) και *Musical Times*, 52, (Δεκέμβριος 1911) (Gillmor, 1988: 144-5).

Το 1913 ο Satie έγραψε ένα σύντομο αυτοβιογραφικό κείμενο για τον εκδότη του Demets, ο οποίος δημοσίευσε τα περισσότερα από τα έργα του συνθέτη αυτής της περιόδου. Το κείμενο αυτό, το οποίο αποτελεί μια καλή εισαγωγή για τα έργα που ακολουθούν, φανερώνει επίσης την επίδραση που είχε στο Satie η πρόσφατη δημόσια αναγνώρισή του.

«Ο M. Erik Satie γεννήθηκε στην Honfleur (Calvados) στις 17 Μαΐου 1866. Θεωρείται ο πιο παράξενος μουσικός της εποχής μας. Κατατάσσει τον εαυτό του ανάμεσα στους 'fantaisistes'¹⁰⁶ που είναι, κατά τη γνώμη του, 'πολύ αξιοσέβαστοι άνθρωποι'. Συχνά λέει στους φίλους του: 'Παρόλο που είμαι μύωπας εκ γενετής, είμαι διορατικός εκ φύσεως...[...]».

Τέτοια είναι η καθημερινή συζήτηση του M. Erik Satie. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Δάσκαλος θεωρείται, από ένα μεγάλο αριθμό 'νεαρών' συνθετών, ως ο πρόδρομος και απόστολος της μουσικής επανάστασης που συμβαίνει τώρα. Οι Messrs Maurice Ravel, E. Vuillermoz, Robert Brussel, M.-D. Calvocoressi, J. Ecorcheville, Roland-Manuel κτλ., τον παρουσιάζουν ως τέτοιο, και η άποψή τους βασίζεται σε γεγονότα η ακρίβεια των οποίων είναι αδιαμφισβήτητη.

Αφού έχει επιχειρήσει τα πιο ευγενή είδη, ο διακεκριμένος συνθέτης παρουσιάζει τώρα κάποια από τα χιουμοριστικά του έργα. Αυτό λέει ο ίδιος για το χιούμορ του: 'Το χιούμορ μου μοιάζει με αυτό του Cromwell. Επίσης χρωστάω πολλά στον Christopher Colombus, γιατί το αμερικάνικο πνεύμα με έχει περιστασιακά χτυπήσει στον ώμο και έχω υπάρξει κατευχαριστημένος να νιώσω το ειρωνικά ψυχρό δάγκωμά του.'

Αυτό έχει να πει ο Δάσκαλος για αυτά τα κομμάτια: 'Έγραψα τις Descriptions Automatiques για τα γενέθλιά μου. Αυτό το έργο είναι ένα συμπλήρωμα στα Véritables Préludes Flasques. Στα προαναφερθέντα έργα πρέπει να προστεθούν τα διασκεδαστικά Embryons Desséchés, τα χαρούμενα Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois. Τα Chapitres Tournés en Tous Sens και τα Vieux Séquins et Vieilles Cuirasses ακολουθούν και ολοκληρώνουν αυτή την παράξενη και ευχάριστα αυθεντική σειρά. [...] Τα έργα αυτά μας βοηθούν να καταλάβουμε γιατί ο επιδέξιος συνθέτης είναι δικαιολογημένος να δηλώνει: 'Πριν γράψω ένα έργο περπατώ γύρω του πολλές φορές συνοδευόμενος από τον εαυτό μου.'» (Myers, 1968: 110-111).

Η χρονική περίοδος 1912-15 είναι ίσως η πιο παραγωγική περίοδος του Satie. Ξεκινώντας από τα *Préludes flasques* (1912), ο Satie έγραψε δεκατέσσερις

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Orledge (1990: 2), οι 'fantaisistes' ήταν μια ομάδα νεαρών ποιητών, μεταξύ των οποίων ήταν οι Francis Carco και Tristan Klingsor, που καθιερώθηκαν το 1911 και ήταν θαυμαστές της ειρωνείας και του σκεπτικισμού των Toulet και Laforgue.

πιανιστικές σουίτες¹⁰⁷ οι οποίες, με εξαίρεση τα *Préludes flasques* και τα *Sports et divertissements* (1914), αποτελούνται από τρία ξεχωριστά μέρη η κάθε μία. Αυτό που είναι χαρακτηριστικό των πιανιστικών σουιτών αυτής της περιόδου είναι ότι το κάθε ένα από τα μέρη από τα οποία αποτελούνται παρουσιάζει ένα διαφορετικό και πολλές φορές αντιθετικό χαρακτήρα από τα υπόλοιπα, σε αντίθεση με τα μέρη των πρώιμων έργων, το καθένα από τα οποία συνήθως αποτελεί μια διαφορετική προβολή της ίδιας ιδέας.

Οι δεκατέσσερις πιανιστικές σουίτες αυτής της περιόδου εμφανίζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Το πιο αξιοσημείωτο από αυτά είναι μια έντονη αλλαγή στην υφή σε σχέση με τα προγενέστερα έργα. Η αλλαγή αυτή, η οποία είναι αισθητή ήδη από τα *Pièces froides* του 1897, γίνεται στα έργα αυτής της περιόδου ολοκληρωτική και ανταναικλά το αποτέλεσμα των σπουδών του Satie στη Schola Cantorum. Η στατική συγχορδιακή υφή των έργων πριν το 1900 μετατρέπεται τώρα σε μια απλή δίφωνη γραμμική υφή αντιστικτικού χαρακτήρα. Επιπλέον, τα tempi γίνονται γρηγορότερα και εμφανίζεται μια αξιοσημείωτη ρυθμική ποικιλία η οποία απουσιάζει ολοκληρωτικά από τα προγενέστερα έργα. Όλα τα έργα αυτής της περιόδου – με εξαίρεση τα *Préludes flasques* (1912) – είναι γραμμένα με τη χαρακτηριστική σημειογραφική πρακτική του Satie χωρίς διαστολές μέτρων. Επίσης στερούνται οπλισμού και με εξαίρεση το δεύτερο μέρος των *Descriptions Automatiques* και το πρώτο μέρος των *Vieux sequins et vieilles cuirasses*, στερούνται μετρικών αξιών.

3.4.1. Embryons desséchés (1913)

Allez un peu
(Προχώρα λίγο)

Sortie du matin
(Αναχώρηση το πρωί)

Il pleut
(Βρέχει)

Le soleil est dans les nuages
(Ο ήλιος είναι ανάμεσα στα σύννεφα)

Παράδειγμα 32. *Embryons desséchés*, πρώτο μέρος (*d'Holothurie*), γραμμές 1, 2.

¹⁰⁷ Για τις σουίτες αυτής της περιόδου, βλ. Παράρτημα, σ. 127-130, από το *Préludes flasques (pour un chien)* μέχρι το *Avant-dernières pensées*.

Το παραπάνω παράδειγμα από την αρχή του πρώτου μέρους των *Embryons desséchés* (Αποξηραμένα έμβρυα) δείχνει την ολοκληρωτική αλλαγή στην υφή για την οποία έγινε λόγος παραπάνω.

I. d' Holothurie

Οι αδαείς άνθρωποι το ονομάζουν 'θαλάσσιο αγγούρι'. Τα Ολοθούρια συνήθως αναρριχώνται σε πέτρες και κομμάτια βράχων. Όπως και η γάτα, αυτό το θαλάσσιο ζώο γουργουρίζει. Επιπλέον, υφαίνει ένα αηδιαστικό μετάξι. Η δράση του φωτός φαίνεται να το ενοχλεί. Παρατήρησα ένα Ολοθούριο στον Κόλπο του Saint-Malo.

II. d' Edriophthalma

Οστρακοειδή με μάτια χωρίς κοτσάνι, σαν να λέμε, χωρίς στελέχη και ακίνητα. Πολύ μελαγχολικά από τη φύση τους, αυτά τα οστρακοειδή ζουν, αποτραβηγμένα από τον κόσμο, σε τρύπες φτιαγμένες σε απότομους βράχους.

III. de Podophthalma

Οστρακοειδή με μάτια τοποθετημένα πάνω σε κινούμενα στελέχη. Είναι επιδέξιοι και ακούραστοι κνηγοί. Βρίσκονται σε κάθε θάλασσα. Το κρέας του Podophthalma αποτελεί μια γευστική τροφή.

Τα τρία παραπάνω κείμενα εμφανίζονται αντιστοίχως πριν το μουσικό κείμενο του καθενός από τα τρία μέρη των *Embryons desséchés* και λειτουργούν ως μια μορφή εισαγωγής στο κάθε μέρος του έργου¹⁰⁸. Τα *Embryons desséchés* αποκαλύπτουν σε μεγάλη αφθονία τα χαρακτηριστικά όλων των έργων αυτής της περιόδου τα οποία έχουν γίνει σχεδόν συνώνυμα με το όνομα του Satie: το πνεύμα, την παρωδία, την ειρωνεία, τη φαντασία.

Στο πρώτο μέρος του έργου (*d' Holothurie*), ο Satie κάνει μια παρωδιστική προσέγγιση της φόρμας σονάτα. Ενώ διατηρεί το γενικό σχήμα μιας φόρμας σονάτα χωρίζοντας το κομμάτι σε τρία μέρη τα οποία θα μπορούσαν να περιγραφούν ως έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση, ο Satie δίνει νέα ερμηνεία σε κάθε συμβατική πλευρά της φόρμας. Κατ' αρχήν, τα δύο θέματα του κομματιού δεν εμφανίζουν καμία αντίθεση και είναι υφολογικά αδιαφοροποίητα. Δεύτερον, ενώ η σύντομη 'ανάπτυξη' καταλήγει σε μια διανθισμένη δεσπόζουσα με έβδομη της Σολ (συγχορδία Ρε μείζονος με έβδομη), η επανέκθεση ξεκινά και πάλι απότομα στην αρχική τονικότητα (Ντο μείζονα). Αυτό που είναι σημαντικότερο όμως είναι το γεγονός ότι στην

¹⁰⁸ Όπως προτείνει ο Gillmor (1988: 160), οι τίτλοι των τριών κομματιών φανερόνουν ίσως την τυχαία συνάντησή τους από το Satie σε κάποια εγκυκλοπαίδεια ή το προσεκτικό διάβασμα του *Είκοσι Χιλιάδες Λέγες κάτω από τη θάλασσα* (1870) του Jules Verne το οποίο περιέχει τέτοιες ειδικές ορολογίες της θαλάσσιας ζωής και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές εκείνη την εποχή.

επανεκθεση το δεύτερο θέμα δεν επιστρέφει στην τονική αλλά παραμένει στη δεσπόζουσα. Έτσι, η επανεκθεση αποτελεί μια πιστή επανάληψη της έκθεσης (μη μεταφερόμενη τονικά) και το *d' Holothurie* τελειώνει σε διαφορετική τονικότητα από αυτήν που αρχίζει (ενώ ξεκινά σε Ντο μείζονα τελειώνει σε Σολ μείζονα). Τέλος, εκτός από έναν περισσότερο αντιστικτικό χαρακτήρα, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την ομοφωνική υφή μιας κλασικής φόρμας σονάτα, ο Satie εισάγει νέο υλικό την coda (το λαϊκό γαλλικό τραγούδι *'Je n'ai pas de tabac'*).

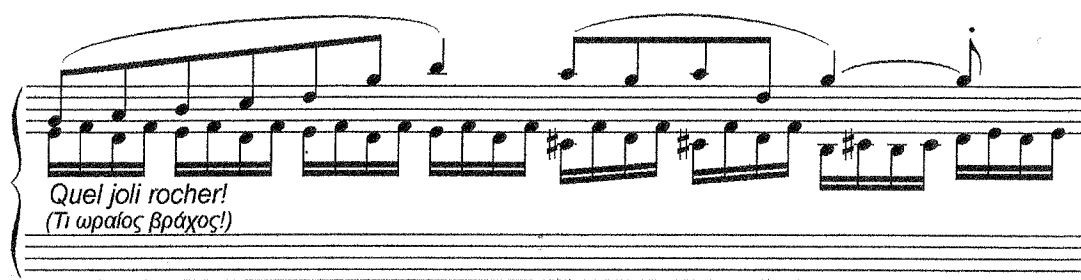
Το *d' Holothurie* καθώς και το τρίτο μέρος των *Embryons desséchés (de Podophthalma)* είναι ίσως τα πιο απροκάλυπτα κωμικά κομμάτια του Satie κυρίως λόγω των παρωδιαστικών τους καταλήξεων. Μετά την λιτή δίφωνη υφή του *d' Holothurie*, η ξαφνική εμφάνιση επίμονα επαναλαμβανόμενων τετράφωνων συγχορδιών της τονικής σε δυναμική forte φαίνεται να παρωδεί τις πομπώδεις, δραματικές καταλήξεις που είχαν πολλά από τα συμφωνικά έργα της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου (όπως για παράδειγμα είναι οι τελευταίες σελίδες της 5^{ης} Συμφωνίας του Beethoven).

Μια κοινή πρακτική του Satie στις πιανιστικές σουίτες του 1913-14 είναι η χρησιμοποίηση γνωστών μελωδιών από το μουσικό του περιβάλλον τις οποίες ο Satie εισάγει ανάμεσα στις δικές του μελωδίες¹⁰⁹. Οι μελωδίες αυτές αντλούνται κυρίως από γαλλικά παιδικά, παραδοσιακά ή λαϊκά τραγούδια, από διάσημες γαλλικές οπερέτες της εποχής και σε κάποιες περιπτώσεις από το σολιστικό ή ορχηστρικό κλασικό ρεπερτόριο¹¹⁰. Τα *Embryons desséchés* αποτελούν ίσως το καλύτερο παράδειγμα όσον αφορά σε αυτή την τεχνική του Satie. Για το δεύτερο θέμα του *d' Holothurie* ο Satie δανείζεται τη μελωδία ενός λαϊκού γαλλικού τραγουδιού, του *'Mon rocher de Saint-Malo'* (*'Ο βράχος μου στο Saint-Malo'*), της Loisa Puget σε στίχους του συζύγου της Gustave Lemoine¹¹¹.

¹⁰⁹ Ο μουσικός δανεισμός (αγγλ. *quotation*), δηλαδή η ένταξη προϋπαρχουσών μελωδιών στη σύνθεση ενός πρωτότυπου μουσικού έργου ή η σύνθεση ενός έργου στα πρότυπα κάποιου άλλου, δεν ήταν μια τεχνική που χρησιμοποίησε αποκλειστικά ο Satie εκείνη την εποχή. Ο Gillmor (1988: 150-151) αναφέρει ότι ο Debussy χρησιμοποίησε γνωστές μελωδίες ελαφρών τραγουδιών σε έργα του ήδη από 1880-83, ενώ η σύνθεση μουσικών έργων στα πρότυπα μουσικής κυρίως προ του 19^{ου} αιώνα, αποτέλεσε το βασικό χαρακτηριστικό του ρεύματος του νεοκλασικισμού (βλ. Γκρίφιθς, 1993: 113-157). Αρκετοί συνθέτες στη δεκαετία του 1960 χρησιμοποίησαν επίσης ευρέως το μουσικό δανεισμό. Ανάμεσά τους ήταν οι Zimmermann, Berio, Crumb, Rochberg κ.ά. (Morgan, 1991: 410-417).

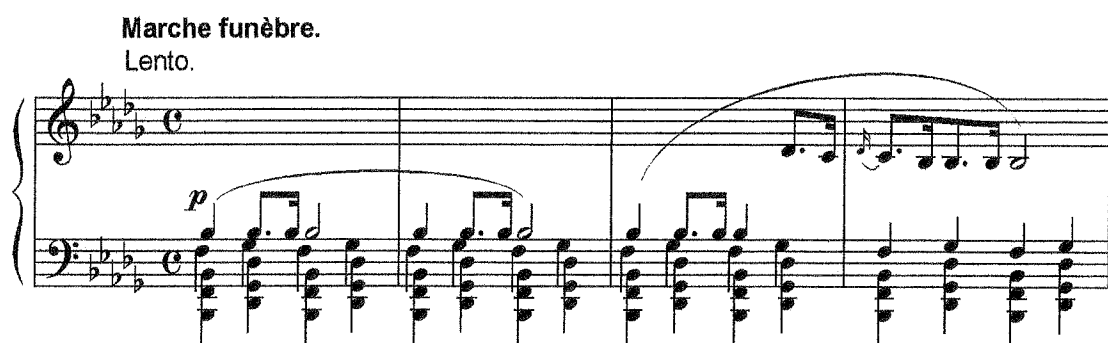
¹¹⁰ Όπως αναφέρουν οι Gillmor (1988: 151-2) και Orledge (1990: 204), η κύρια πηγή την οποία είναι πιθανό να χρησιμοποίησε ο Satie για την άντληση των περισσότερων μελωδιών που δανείστηκε στα έργα της χιουμοριστικής του περιόδου, ήταν το *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* (Pierre Larousse, Paris, 1866-79) ή το *Nouveaux Larousse illustré: Dictionnaire universel encyclopédique* (Claude Augé, Paris, Librairie Larousse, 1898-1904). Σύμφωνα με τον Gillmor (ό.π.), οι μεγάλες αυτές γαλλικές εγκυκλοπαίδειες περιέχουν πολυάριθμα λήμματα τα οποία αναφέρονται σε παραδοσιακά ή λαϊκά γαλλικά τραγούδια και διάσημες οπερέτες της εποχής όπου, εκτός από πληροφορίες για το ιστορικό υπόβαθρο των τραγουδιών, περιλαμβάνονται οι στίχοι και σε πολλές περιπτώσεις τυπωμένη μουσική.

¹¹¹ Τα τραγούδια της L. Puget, τα περισσότερα από τα οποία χρονολογούνται στις δεκαετίες του 1830 και 1840, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στην εποχή τους και κάποια από αυτά – όπως το *'Mon rocher de*



Παράδειγμα 33. *Embryons desséchés, d'Holothurie*, πρώτη φράση του δεύτερου θέματος, (μελωδία από το λαϊκό γαλλικό τραγούδι 'Mon rocher de Saint-Malo').

Το δεύτερο μέρος του έργου (*d' Edriophthalma*), αποτελεί μια παρωδία του τρίτου μέρους [*Marche funèbre* (Πένθιμο εμβατήριο)] της Σονάτας για πιάνο σε Σιβ ελάσσονα, op. 35, του F. Chopin. Ένας πρώτος υπαινιγμός στο κύριο θέμα του τρίτου μέρους της σονάτας γίνεται ήδη πολύ κοντά στην αρχή του *d' Edriophthalma*, στον παρεστιγμένο ρυθμό της φράσης που συνοδεύει το σχόλιο 'Que c'est triste' ('Πόσο θλιβερό είναι').



Παράδειγμα 34α. F. Chopin, *Sonata no. 2, op. 35, Marche funèbre*, μέτρα 1-4.



Παράδειγμα 34β. Satie, *Embryons desséchés, d'Edriophthalma*, γραμμή 1.

Saint-Malo' – διατήρησαν τη δημοτικότητά τους μέχρι τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα (Gillmor, 1988: 160). Η αναφορά του Satie στο εισαγωγικό κείμενο του κομματιού 'Παρατήρησα ένα Ολοθούριο στον Κόλπο του Saint-Malo', είναι προφανώς ένας υπαινιγμός στο απόσπασμα του λαϊκού τραγουδιού που εμπεριέχεται στο έργο.

Μετά από μερικούς ακόμη υπαινιγμούς στο κύριο θέμα, ο Satie εμφανίζει μια δική του εκδοχή του θέματος του 'trio' του τρίτου μέρους της σονάτας του Chopin.

Παράδειγμα 35α. Chopin, Sonata no. 2, op. 35, Marche funèbre (trio), μέτρα 31-34.

Παράδειγμα 35β. Satie, Embryons desséchés, d' Edriophthalma, γραμμές 4-6.

Το παρωδιστικό στοιχείο στο σημείο αυτό εκτείνεται σε πολλά επίπεδα ταυτόχρονα. Μουσικά, ο Satie αποστερεί το πρωτότυπο μέρος από τη ρομαντική του εκφραστικότητα με διάφορους τρόπους. Κατ' αρχήν, κάνει τη μελωδία να κινείται σχεδόν αποκλειστικά με βήματα, αποφεύγοντας το πολύ εκφραστικό ανιόν διάστημα εβδόμης το οποίο εμφανίζεται στο δεύτερο μέτρο του trio του Chopin (βλ. παράδειγμα 35α). Επιπλέον, στενεύει την έκταση στην οποία κινείται η συνοδεία στο αριστερό χέρι σε σχέση με το πρωτότυπο μέρος. Στην ουσία ο Satie αντικαθιστά τους

εκφραστικούς αρπισμούς του Chopin με μια κοινότυπη συνοδεία Alberti¹¹², εισάγοντας επιπλέον έναν επίμονο ισοκράτη της δεσπόζουσας και μια πολύ ‘αντικειμενική’ κατάληξη¹¹³. Τέλος, ο Satie μεταφέρει τη μελωδία του Chopin από τη Ρεβ μείζονα στην πιο συνηθισμένη τονικότητα της Ντο μείζονος.

Η παρωδιστική προσέγγιση του Satie στη σονάτα του Chopin αποκαλύπτεται ακόμη περισσότερο από το λεκτικό σχολιασμό και τη μουσικοποιητική σχέση που εμφανίζεται σε ολόκληρο το δεύτερο μέρος. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 161), ο Satie συνδέει ένα από τα πιο διάσημα πένθιμα εμβατήρια της πιανιστικής φιλολογίας με τη ψυχική κατάσταση των οστρακοειδών *Edriophthalma* τα οποία, όπως μας ενημερώνει στο εισαγωγικό κείμενο του μέρους, είναι ‘πολύ μελαγχολικά από τη φύση τους’ και στο σημείο όπου εμφανίζεται το θέμα του τριό του Chopin ‘όλα αρχίζουν να κλαίνε’. Επιπλέον, το διάσημο θέμα του Chopin αποκαλείται στο μουσικό κείμενο του Satie ως ‘η περίφημη μαζούρκα του Schubert’ (βλ. παράδειγμα 35β), μια διπλά αμφισβητήσιμη παρατήρηση, δεδομένου ότι ο Schubert δεν έχει γράψει μαζούρκες και επιπλέον, παρόλη την κοινώς αναγνωρίσιμη σχέση του Chopin με τον πολωνικό χορό, το παρόν μέρος δεν έχει καμία σχέση με το χαρακτηριστικό ρυθμό της μαζούρκα¹¹⁴.

Στο τρίτο μέρος του έργου ο Satie δανείζεται τη μελωδία του ‘*Chanson de l’Orang-Outang*’ (‘*Τραγούδι του Ουραγκοτάγκου*’) από την τρίτη πράξη της εξαιρετικά δημοφιλούς εκείνη την εποχή οπερέτας του Edmond Audran, *La Mascotte* (1880). Όπως προτείνει ο Gillmor (1988: 162) ο λόγος για τον οποίο η οπερέτα του Audran γοήτευσε το Satie είναι πιθανόν η ‘γοητευτική ανοησία’ του σεναρίου της. Το ‘*Τραγούδι του Ουραγκοτάγκου*’ το οποίο δεν έχει καμία άμεση σχέση με το υπόλοιπο σενάριο της οπερέτας, αποτελεί μια παρωδία του κεντρικού ήρωα του έργου ο οποίος παρομοιάζεται με ένα διαβολικό πύθηκο που ζει στα δάση και τρομάζει τα νεαρά ζευγάρια. Οι στίχοι του ρεφρέν ωστόσο μας λένε να μην τρέμουμε γιατί θα τον πιάσουν ξανά. Ίσως η μοναδική σύνδεση ανάμεσα στην οπερέτα και το *de Podophthalma* του Satie είναι η πρόθεση του συνθέτη να μας συμβουλέψει να μη φοβόμαστε την όψη των οστρακοειδών αυτών των οποίων το κρέας, όπως μας πληροφορεί στο εισαγωγικό κείμενο του μέρους, ‘αποτελεί μια γευστική τροφή’.

¹¹² Domenico Alberti (περ. 1710-1740). Ιταλός συνθέτης γνωστός ιδιαίτερα για τις σονάτες του για τσέμπαλο. Το λεγόμενο basso Alberti, το οποίο αντικατοπτρίζει μια αλλαγή στην αρμονική υφή στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, αφορά στην ένωση των τριών συνοδευτικών φωνών μιας τρίφωνης συγχορδίας σε μια συνεχόμενη μελωδική γραμμή (Γιάννου, 2003: 38), (βλ. παράδειγμα 35β). Τέτοια συνοδευτικά σχήματα κυριαρχούν ιδιαίτερα στις σονάτες για πιάνο των εκπροσώπων της Κλασικής Σχολής της Βιέννης, κ.ά.

¹¹³ Orledge, 1990: 33.

¹¹⁴ Ο Satie χρησιμοποιεί δύο ακόμη θέματα από τους ‘κλασικούς’ στο *Croquis et agaceries d’un gros bonhomme en bois* του 1913. Στο πρώτο μέρος του έργου (*Tyrolienne turque*) ο Satie παρωδεί το *Rondo alla Turca* (το finale της Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα, Κ. 331) του Mozart, ενώ το τρίτο μέρος του έργου (*Españaña*) αποτελεί μια παρωδία της ορχηστρικής φαντασίας του Chabrier, *España* (1883) (Orledge, 1990: 33-34).

Basses *f*

En n'tremblez donc pas comm'ça On le rattrap-pe, on le rattrap-pe

En n'tremblez donc pas comm'ça On le rat-trap-pe - ra.

Παράδειγμα 36α. E. Audran, *La Mascotte* (1880), τρίτη πράξη, 'Chanson de l'Orang-Outang', ρεφρέν.

p

Un conseiller
(Ένας συμβουλάτορας)

Παράδειγμα 36β. *Embryons desséchés*, de *Podophtalma*, γραμμή 5.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Satie χειρίζεται τη μελωδία του 'Chanson de l'Orang-Outang', με την τετράφωνη χρωματική αντιστικτική υφή που φαίνεται στο παραπάνω παράδειγμα, φανερώνει σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα των σπουδών του στη Schola Cantorum. Αμέσως μετά τη μελωδία από το 'Chanson de l'Orang-Outang' ο Satie εμφανίζει το παραδοσιακό γαλλικό τραγούδι 'Il était un' bergère' σε μια διατονική δίφωνη υφή, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.

p

Πιο αργά
Για να μαγεύσουμε το θήραμα

Παράδειγμα 37. *Embryons desséchés*, de *Podophtalma*, γραμμές 7-8 (μελωδία από το παραδοσιακό γαλλικό τραγούδι 'Il était un' bergère').

Η πρακτική του Satie να χρησιμοποιεί στα έργα του γνωστές μελωδίες από το μουσικό του περιβάλλον φανερώνει σε ένα μεγάλο βαθμό τη βαθιά του σχέση με το ιδιαίτερο μουσικό περιβάλλον των cabarets, των music-halls και των τσίρκων της Μονμάρτης του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Όπως προτείνει ο

Gillmor (1988: 151), ο Satie απλά ακολουθεί τη συνηθισμένη πρακτική των *chansonniers* της Μονμάρτης στο να χρησιμοποιούν προϋπάρχουσες μελωδίες σε νέα και συχνά σατιρικά συμφραζόμενα¹¹⁵.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Gillmor (ό.π.), οι μελωδίες των τραγουδιών που δανείζεται ο Satie, καθώς και το ιστορικό και ποιητικό τους υπόβαθρο αποτελούν το σημείο εκκίνησης καθώς και το κίνητρο για τη σύνθεση των περισσότερων από τα έργα για πιάνο του 1913-14. Ο Gillmor επίσης αναγνωρίζει στους τίτλους και τα κείμενα που συνοδεύουν τα έργα αυτής της περιόδου την «[...] έντονη ανάγκη του Satie για εξωμουσικά κίνητρα ώστε να θέσει τη μουσική του φαντασία σε λειτουργία» (Gillmor, ό.π.). Η άποψη αυτή έρχεται σε άμεση συνάρτηση με την παρατήρηση του Orledge (1990: 204), ότι ο δανεισμός μελωδιών βοηθούσε το Satie να διατηρήσει το δημιουργικό ρυθμό που απαιτούσαν οι εκδότες του εκείνη την εποχή. Ένα τελευταίο σημαντικό στοιχείο που αναφέρει ο Orledge (ό.π.) είναι το ότι η διαδικασία να μαντέψει κανείς τις πηγές των μελωδιών που χρησιμοποιούσε ο Satie βοηθούσε στο να διατηρηθεί το ενδιαφέρον του κοινού για τα έργα αυτά.

3.4.2. Sports et divertissements (1914)

Τα 21 κομμάτια για πιάνο υπό το γενικό τίτλο *Sports et divertissements* (Αθλήματα και διασκεδάσεις) που έγραψε ο Satie το 1914 αποτελούν ίσως την αποκρυστάλλωση του αισθητικού ιδανικού το οποίο φαίνεται να αναζητούσε για χρόνια. Οι 21 μινιατούρες αυτής της συλλογής (λιγότερο από τέσσερις γραμμές μουσικής η κάθε μία) συνδυάζουν μουσική, ποίηση, καλλιγραφία και ζωγραφική.

Τα *Sports et divertissements* ήταν το αποτέλεσμα της συνεργασίας του Satie με τον εκδοτικό οίκο Lucien Vogel & Cie, ο οποίος το 1914 του παρήγγειλε την σύνθεση μουσικής που θα συνόδευε, σε ένα άλμπουμ, είκοσι σχέδια του εικονογράφου Charles Martin τα οποία απεικόνιζαν διάφορα αθλήματα και διασκεδάσεις¹¹⁶. Ο ίδιος ο Satie σε ένα εισαγωγικό σημείωμα της συλλογής περιγράφει κατά κάποιο τρόπο το στόχο του:

¹¹⁵ Σύμφωνα μάλιστα με το Whiting (1996: 67), το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Vincent Hyspa, ήταν η παρωδία γνωστών τραγουδιών της εποχής, εκ των οποίων αγαπημένα του ήταν πολλά από τα συναισθηματικά τραγούδια του Paul Delmet. Το πόσο διαδεδομένη ήταν η πρακτική της χρησιμοποίησης και παρωδίας γνωστών τραγουδιών στα cabaret της εποχής φαίνεται από το γεγονός ότι αρκετές φορές οι Delmet και Hyspa προσλαμβάνονταν για να τραγουδήσουν μαζί στον ίδιο χώρο (Whiting, ό.π.).

¹¹⁶ Στην πραγματικότητα ο εκδοτικός οίκος Lucien Vogel & Cie είχε αρχικά παραγγείλει στον I. Stravinsky τη σύνθεση της μουσικής για αυτό το άλμπουμ. Αν και αρκετοί μελετητές (βλ. Gillmor, 1988: 177, Shattuck, 1961: 147, Myers, 1968: 87) αναφέρουν ότι ο Stravinsky απέρριψε την πρόταση θεωρώντας την αμοιβή πολύ μικρή, ενώ ο Satie είχε επίσης αρχικά αρνηθεί τη συμφωνία θεωρώντας την αμοιβή προσβλητικά μεγάλη, η Volta (ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/articl10.html>>, 01.12.2003) υποστηρίζει ότι η παραπάνω πληροφορία έχει περισσότερο анеκδοτολογικό χαρακτήρα. Ωστόσο, όπως αναφέρει, η οικονομική συμφωνία που

«Αυτή η έκδοση αποτελείται από δύο καλλιτεχνικά στοιχεία: σχέδιο, μουσική. Το μέρος του σχεδίου απεικονίζεται με γραμμές – αναλαμπές έμπνευσης¹¹⁷. Το μουσικό μέρος αναπαριστάται με κουκίδες – μαύρες κουκίδες. Αυτά τα δύο μέρη μαζί – σε ένα μόνο τόμο – φτιάχνουν ένα σύνολο: ένα άλμπουμ. Συμβουλεύω τον αναγνώστη να ξεφυλλίσει τις σελίδες αυτού του βιβλίου με ένα φιλικό και χαμογελαστό δάχτυλο, γιατί αυτό είναι ένα έργο φαντασίας. Δεν υπάρχει τίποτε άλλο μέσα σε αυτό.

Για τους ‘Ζαρωμένους’ και τους ‘Αποβλακωμένους’ έχω γράψει ένα χορικό σοβαρό και κατάλληλο. Αυτό το χορικό είναι ένα είδος πικρού προοιμίου, ένας τρόπος εισαγωγής αυστηρής και βαθυστόχαστης. Μέσα σε αυτό έχω βάλει όλα όσα γνωρίζω για τη Βαρεμάρα. Αφιερώνω αυτό το χορικό σε όσους δε με συμπαθούν.

ERIK SATIE»¹¹⁸

Η ειρωνική διάθεση και ο σαρκασμός του Satie απέναντι στην ακαδημαϊκή σοβαρότητα είναι φανερά στο παραπάνω κείμενο. Το χορικό για το οποίο κάνει λόγο ο Satie και το οποίο ανοίγει τη συλλογή των είκοσι *Sports et divertissements* τιτλοφορείται *Choral inappétissant (Ανοστο χορικό)*, φέρει την εκφραστική οδηγία ‘*hypocritement*’ (‘υποκριτικά’) και υπογράφεται ‘15 Μαΐου 1914 (Το πρώι, νηστικός)’.

Όσον αφορά στη σχέση ανάμεσα στη μουσική και τα σχέδια της συλλογής, αυτή δεν είναι πάντοτε σαφής. Ωστόσο, αν και ο στόχος του Satie μπορεί να μην ήταν η δημιουργία μουσικών και λεκτικών ισοδύναμων των σχεδίων του Martin, σε πολλά κομμάτια των *Sports et divertissements* υπάρχει μια σαφής σύνδεση ανάμεσα στα σχέδια του Martin και τα κείμενα του Satie. Όπως αναφέρει ο Orledge (1990: 214, 217), αν και είναι πολύ πιθανό ότι οι δύο καλλιτέχνες δούλεψαν ανεξάρτητα για την παραγωγή του άλμπουμ, ωστόσο - δεδομένου ότι τα είκοσι σχέδια του Martin είναι πολύ πιθανό να ολοκληρώθηκαν πριν την επιλογή του Satie από τον εκδότη της εταιρίας το 1914 - ήταν πιθανότατα ο Satie αυτός που δούλεψε τη μουσική και τα κείμενά του πάνω στα σχέδια του Martin¹¹⁹.

είχε ο Satie για αυτό το έργο (150 φράγκα για το κάθε κομμάτι) ήταν μια από τις ικανοποιητικότερες που είχε πετύχει ο συνθέτης μέχρι τότε.

¹¹⁷ Λογοπαίγνιο του Satie με τη λέξη *trait* (γαλλ.= γραμμή) και την έκφραση *trait d'esprit* (γαλλ.= αναλαμπή έμπνευσης, ευστροφία πνεύματος).

¹¹⁸ Satie, *Musique Contemporaine* (Salabert), 1964.

¹¹⁹ Η παραπάνω παρατήρηση ισχύει μόνο για την πρώτη σειρά σχεδίων που συνεισέφερε ο Martin το 1914. Το 1922 ο Martin προχώρησε σε μια δεύτερη σειρά είκοσι σχεδίων, τα οποία σύμφωνα με τον Orledge (1990: 214) αντανάκλουν την επιρροή από τον κυβισμό, ο οποίος είχε γίνει στο μεταξύ το κυρίαρχο καλλιτεχνικό κίνημα στη Γαλλία. Η πρώτη έκδοση του έργου από τον εκδοτικό οίκο *Lucien Vogel et du Bon Ton* το 1923, περιλαμβάνει μόνο τα σχέδια του 1922 τα οποία δεν εμφανίζουν κάποια σχέση με τη μουσική και τα κείμενα του Satie. Η ιστορία της έκδοσης των *Sports et divertissements* είναι αρκετά πολύπλοκη και περιγράφεται με σαφήνεια στο άρθρο της Volta (ό.π.). Η πρώτη έκδοση του έργου που αναφέρθηκε παραπάνω κυκλοφόρησε μόνο σε 900 αντίτυπα τα οποία περιλαμβάνουν

Αν και ο Satie στο εισαγωγικό σημείωμα των *Sports et divertissements* δεν αναφέρει ένα τρίτο καλλιτεχνικό στοιχείο, τους λεκτικούς του σχολιασμούς οι οποίοι συνοδεύουν τα μουσικά κομμάτια του έργου, αυτοί μετατρέπονται σε είκοσι μικρά ποιήματα, μιας χιουμοριστικής και συχνά σουρεαλιστικής φύσης¹²⁰. Για παράδειγμα, ο λεκτικός σχολιασμός του *La Balançoire* (Η Κούνια) έχει ως εξής:

Είναι η καρδιά μου που κουνιέται έτσι./ Δεν είναι ζαλισμένη./ Έχει τόσο μικροσκοπικά πόδια./ Θα επιστρέψει ποτέ μέσα στο στήθος μου;

ενώ αυτός του *La Bain de mer* (Το Μπάνιο στη θάλασσα) είναι όπως παρακάτω:

Η θάλασσα είναι πλατιά, Κυρία./ Σε κάθε περίπτωση, είναι αρκετά βαθιά./ Μην κάθεστε στο βυθό./ Είναι πολύ γυρά./ Να μερικά ωραία παλιά κόμματα./ Είναι γεμάτα νερό./ Είστε εντελώς μούσκεμα./ “Ναι, είμαι, Κύριε”.

Η στενή σχέση ανάμεσα στη μουσική και το κείμενο που τη συνοδεύει, η οποία είναι φανερή με διάφορους τρόπους στα *Embryons desséchés* και χαρακτηρίζει τα περισσότερα από τα πιανιστικά έργα της χιουμοριστικής περιόδου του Satie, βρίσκει ίσως την πιο χαρακτηριστική της εμφάνιση στα *Sports et divertissements*. Ιδιαίτερα σχετική είναι η άποψη του Gillmor (1988: 178) ότι τα έργα της χιουμοριστικής περιόδου θα πρέπει να προσεγγιστούν ως μουσικο-ποιητικές οντότητες. Σε πολλά από τα κομμάτια των *Sports et divertissements* ο Satie επιτυγχάνει επιπλέον μια αξιοσημείωτη σύνδεση μουσικής, ποίησης και καλλιγραφίας, όπου το μουσικό κείμενο αποτελεί μια γραφική αναπαράσταση της δραστηριότητας που περιγράφεται από τον τίτλο και τα λεκτικά σχόλια του κομματιού. Στο *La Balançoire* η συνεχής παλινδρομική κίνηση της συνοδείας στο αριστερό χέρι με την εναλλαγή ενός μι σε διάστημα δύο οκτάβων, αναπαριστά την κίνηση της κούνιας, ενώ η σύνδεση του κατιόντος κλιμακοειδούς περάσματος της Φα

τα ακριβή αντίγραφα από τα καλλιγραφικά χειρόγραφα του Satie (facsimile, σε μαύρο μελάνι για τις νότες και κόκκινο για τα πεντάγραμμα), τις 20 ζωγραφιές του Martin του 1922 καθώς και τα μικρά σκίτσα που διακοσμούν τις σελίδες με τη μουσική. Η έκδοση από τις εκδόσεις Salabert το 1964 διατηρεί την αναπαραγωγή από το χειρόγραφο του Satie (εκτός από τα πρωτότυπα κόκκινα πεντάγραμμα), αλλά περιλαμβάνει μόνο τα μικρά σκίτσα που προηγούνται της μουσικής, ενώ στην έκδοση από την ίδια εταιρία το 1975 το έργο εμφανίζεται σε κανονική σημειογραφία χωρίς και πάλι τις ζωγραφιές. Η επανατύπωση από τις εκδόσεις Dover το 1982 της πρώτης εκδοχής (1923) δεν περιλαμβάνει τα κόκκινα πεντάγραμμα και τα μικρά εισαγωγικά σκίτσα. Τα είκοσι σχέδια του Martin του 1914, υπάρχουν μόνο σε μια πολύ περιορισμένη έκδοση (δέκα μόνο αντιτύπων) από τις εκδόσεις Lucien Vogel et du Bon Ton το 1923 μαζί με τη δεύτερη σειρά σχεδίων (1922) και την αναπαραγωγή των χειρογράφων του Satie. Το 1996 η Volta δημοσίευσε και πάλι τα αρχικά αυτά σχέδια στο βιβλίο *A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie* (London, Atlas Press).

¹²⁰ Τα ποιήματα αυτά έχουν παρομοιαστεί από πολλούς μελετητές με τα ιαπωνικά χαϊκού. (Βλ. Gillmor, 1988: 177, Shattuck, 1961: 148). Ο Orledge (1990: 214) κάνει επίσης μια σύνδεση ανάμεσα στην ακρίβεια και την άποψη καλλιγραφία των *Sports et divertissements* και την ιαπωνική τέχνη.

μείζονος σε πέντε οκτάβες στο *Le Water-chute* (Η Νεροτσουλήθρα) με τον τίτλο του κομματιού είναι προφανής.

La Balançoire

Lent

C'est mon cœur qui se balance ainsi. Il n'a pas le vertige.

Παράδειγμα 38α. *Sports et divertissements, La Balançoire* (Η Κούνια), γραμμή 1.

Ne changez pas de couleur. Au temps.

Παράδειγμα 38β. *Sports et divertissements, Le Water-chute* (Η Νεροτσουλήθρα), γραμμή 3.

Ο Satie συνεχίζει την πρακτική του να αντανakλά συγκεκριμένα σημεία των λεκτικών του σχολίων στη μουσική και την οπτική εμφάνιση του μουσικού κειμένου σε άλλα κομμάτια, όπως στο *La Bain de mer* και το *Le Golf* (Το Γκολφ). Στο πρώτο, ολόκληρο το μουσικό κείμενο αποτελεί μια γραφική αναπαράσταση των κυμάτων που περιγράφονται στο κείμενο του κομματιού (βλ. προηγούμενη σελίδα), ενώ στο δεύτερο, η γρήγορη ανιούσα κίνηση με τέταρτες απεικονίζει μουσικά και γραφικά το χτύπημα του Συναγματάρχη, όπου 'το μπαστούνι του σκορπίζεται σε κομμάτια!'.

Andante La mer est large, madama. En tout cas,

Voici de bonnes vieilles

elle est assez prolifique. Ne vous assédez pas dans le froid, c'est

vous êtes de toute manière!

elles sont pleines d'eau.

diminuendo *ritardando*

Ah, musiciens!

Erik SATIE
11 Mars 1914

Παράδειγμα 38γ. *Sports et divertissements*, *La Bain de mer* (Το Μπάνιο στη θάλασσα).

son "club" vole en éclats!

ga.

Παράδειγμα 38δ. *Sports et divertissements*, *Le Golf* (Το Γκολφ), γραμμή 4.

Σε ένα καθαρά μουσικό επίπεδο και όπως φαίνεται από τα παραπάνω παραδείγματα, τα *Sports et divertissements* εμφανίζουν κατά κύριο λόγο μια λιτή συνήθως δίφωνη και σε κάποια μόνο σημεία μια τρίφωνη ή τετράφωνη γραμμική υφή αντιστικτικού χαρακτήρα. Αυτό το οποίο απουσιάζει και πάλι ολοκληρωτικά από το έργο και γενικά από όλα τα έργα της χιουμοριστικής περιόδου είναι το στοιχείο της ανάπτυξης. Η κύρια συνθετική τεχνική του Satie είναι η αντιπαράθεση συχνά ασύνδετων μικρών μουσικών μονάδων οι οποίες μέσω πιστής ή ελαφρώς παραλλαγμένης επανάληψης φτιάχνουν το καθένα από τα είκοσι κομμάτια του έργου.

Μια τεχνική του Satie που εμφανίζεται για πρώτη φορά στα *Sports et divertissements* είναι η εμφάνιση μιας μελωδικής γραμμής πάνω από μια *ostinato* συνοδεία η οποία κυριαρχεί σε ολόκληρο το κομμάτι¹²¹. Δύο τέτοια παραδείγματα είναι το *Le Yachting* (Η Αναψυχή σε ιστιοπλόο) και το *Les Courses* (Οι Αγώνες).

Παράδειγμα 39α. *Sports et divertissements*, *Les Courses* (Οι Αγώνες), γραμμές 1, 2.

¹²¹ Το πιο αντιπροσωπευτικό έργο όσον αφορά στη χρήση *ostinato* μελωδικών σχημάτων είναι το *Avant-dernières pensées* (Προτελευταίες σκέψεις) του 1915, η τελευταία από τις δεκατέσσερις πιανιστικές σουίτες αυτής της περιόδου. Στο κάθε ένα από τα τρία μέρη του έργου η μία από τις δύο φωνές της δίφωνης γραμμικής υφής, ακολουθεί ένα επίμονο *ostinato* σχήμα το οποίο παραμένει απaráλλακτο από την αρχή μέχρι το τέλος του κομματιού. Στο πρώτο μέρος του έργου το *ostinato* βρίσκεται στο αριστερό χέρι και έχει τη μορφή μιας συνοδείας Alberti αποτελούμενης από τέσσερις φθόγγους, ενώ στα δύο επόμενα μέρη το *ostinato* μεταφέρεται στο δεξί χέρι και αποτελείται από την εναλλαγή δύο συγχορδιών στο δεύτερο και την επαναλαμβανόμενη διαδοχή ενός μοτίβου τρίγωνο στο τρίτο μέρος. Ένα δεύτερο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό των *Avant-dernières pensées* είναι το στοιχείο της διτονικότητας και των απότομων αλλαγών όσον αφορά στα τονικά κέντρα διαδοχικών φράσεων. Στο τέλος της δεύτερης σελίδας του δεύτερου μέρους του έργου για παράδειγμα, κάτω από την εναλλαγή των συγχορδιών της σι ελάσσονος και της Ρε μείζονος στο *ostinato* της επάνω φωνής, εμφανίζονται δύο φράσεις εκ των οποίων η πρώτη κινείται στη Ντο δίεση μείζονα ενώ η δεύτερη εμφανίζει τα ντο και φα φυσικά.

Le yacht danse.

Nidivi Quel temps! Le vent souffle comme un boucan.

(En blanches, les octaves de la basse) Il a l'air d'un petit fou.

Tourdu qu'elle ne se brise pas sur un rocher.

La mer est démontée. Personne ne peut la remonter.

Παράδειγμα 39β. *Sports et divertissements, Le Yachting* (Η Αναψυχή με ιστιοφόρο), γραμμές 1, 2.

Όπως φαίνεται από τα δύο παραπάνω παραδείγματα, τα *Sports et divertissements* χαρακτηρίζονται από μια συμμετρική κατά κύριο λόγο φραστική δομή. Αν και τα είκοσι κομμάτια του έργου στερούνται διαστολών και μετρικών αξιών, αυτές, στις περισσότερες περιπτώσεις, θα μπορούσαν εύκολα να συμπληρωθούν¹²². Όπως αναφέρει ο Orledge (1990: 216), τα σχέδια για όλα τα κομμάτια της συλλογής στα χειρόγραφα του Satie έφεραν διαστολές μέτρων οι οποίες κατόπιν αφαιρέθηκαν για ένα καλύτερο οπτικό αποτέλεσμα. Τα περισσότερα από τα κομμάτια της συλλογής χαρακτηρίζονται από μια διαδοχή δίμετρων ή τετράμετρων φράσεων.

Αν και τα είκοσι κομμάτια του έργου κινούνται σε ένα γενικά τονικό πλαίσιο υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις όπου ο Satie χρησιμοποιεί την αρμονία με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Η χρήση τροπικών μελωδικών γραμμών είναι φανερή σε κάποια από τα κομμάτια της συλλογής, όπως για παράδειγμα στο *La balançoire* (βλ. παράδειγμα 38α) το οποίο κινείται στο Ρε δωρικό, ενώ στην κατάληξη του *Le Golf* (παράδειγμα 38δ) ο Satie εμφανίζει ταυτόχρονα τους αρπισμούς της τονικής (Μι μείζονος) και της δεσπόζουσας με έβδομη. Σε αρκετές περιπτώσεις η συνοδεία στο αριστερό χέρι διανθίζεται με χρωματικές αλλοιώσεις και διάφωνους ξένους φθόγγους, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα από την αρχή του *Le Water-chute*,

¹²² Πρβλ. το ίδιο στοιχείο και στις *Gnossiennes* (βλ. κεφάλαιο 3.1.5., σ. 41).

Le Water-chute

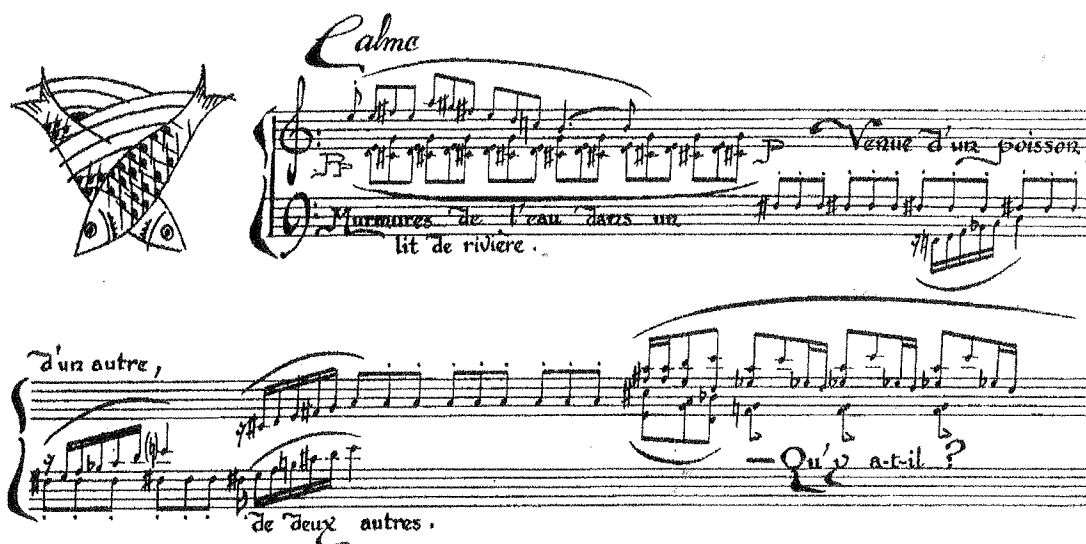
Gracieusement Si vous avez le cœur solide, vous ne serez

Παράδειγμα 40. *Sports et divertissements, Le Water-chute (Η Νεροτσουλήθρα)*, γραμμή 1.

ενώ κάποια από τα κομμάτια καταλήγουν σε συγχορδία της τονικής η οποία εμφανίζει ταυτόχρονα την 7^η, 9^η και 13^η βαθμίδα ή σε συγχορδία με υπερτιθέμενες τέταρτες. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 170), ο Satie, απορρίπτοντας τη σύλληψη της μουσικής μορφής ως συσσώρευσης συσχετιζόμενων μουσικών γεγονότων τα οποία έχουν μια συγκεκριμένη δραματική κατεύθυνση, δε χρησιμοποιεί τις συγχορδίες με κριτήριο τις ρητορικές ή λειτουργικές τους δυνατότητες, αλλά περισσότερο ενδιαφέρεται για τις απρόσμενες σχέσεις που μπορεί να ανακαλύψει ανάμεσά τους.

Ένα τελευταίο παράδειγμα, το *La Pêche (Το Ψάρεμα)*, φανερώνει για μια ακόμη φορά τη στενή μουσικο-ποιητική σχέση που χαρακτηρίζει τα *Sports et divertissements* και εμφανίζει ένα στοιχείο το οποίο είναι φανερό και σε άλλα έργα της χιουμοριστικής περιόδου, αυτό της διτονικότητας, δηλαδή του ταυτόχρονου συνδυασμού δύο τονικοτήτων μέσα στο μουσικό κείμενο¹²³. Η 'άφιξη ενός ψαριού' στο τέλος του πρώτου συστήματος (βλ. παράδειγμα 41) αντανακλάται σε ένα γρήγορο ανιόν πέρασμα στο αριστερό χέρι στη Φα μείζονα, ενώ στο δεξί χέρι υπάρχει ισοκράτης της φα δίεση. Αμέσως μετά, το ίδιο πέρασμα επαναλαμβάνεται μια ένατη ψηλότερα καθώς γίνεται η άφιξη 'ενός άλλου' ψαριού και τέλος δύο ταυτόχρονα περάσματα σε παράλληλες τέταρτες συνοδεύουν την εμφάνιση δύο ακόμη ψαριών.

¹²³ Persichetti, 1961: 255.



Παράδειγμα 41. *Sports et divertissements, La Pêche (Το Ψάρεμα)*, γραμμές 1, 2.

3.4.3. Γενικά χαρακτηριστικά της χιουμοριστικής περιόδου

Οι πιανιστικές σουίτες της χιουμοριστικής περιόδου φανερώνουν το αποτέλεσμα δύο κύριων επιρροών. Η πρώτη είναι οι σπουδές του Satie στη Schola Cantorum, από όπου προκύπτει κυρίως η γραμμική αντιστικτική υφή των έργων, ενώ η δεύτερη είναι το μουσικό περιβάλλον των cabarets, από όπου προκύπτει η ιδέα του δανεισμού διαφόρων μελωδιών και της χρησιμοποίησής τους σε νέα σατιρικά συμφραζόμενα, όπως επίσης πιθανότατα και η αυξημένη ρυθμική ποικιλία και η περισσότερο συμμετρική φραστική δομή των έργων.

Ο περιορισμός του μουσικού διαλόγου σε δύο φωνές στις περισσότερες περιπτώσεις, η χρήση της επανάληψης και της μεταφοράς μουσικών φράσεων, καθώς και η μεγάλη συντομία των έργων αυτής της περιόδου, δίνουν την εντύπωση μιας εξαιρετικής απλότητας η οποία συχνά έχει παρομοιαστεί με αυτήν ενός παιδιού. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 171), ολόκληρη η πιανιστική μουσική του Satie αυτής της περιόδου εξερευνά το μυστηριώδη κόσμο του παιδιού. Το 1913 ο Satie συνέθεσε εννιά παιδικά κομμάτια χωρισμένα σε τρία έργα των τριών με το γενικό τίτλο *Enfantines (Παιδικά)*¹²⁴. Ο λεκτικός σχολιασμός και η μουσική των έργων αυτών, η οποία χαρακτηρίζεται από μια πολύ απλή δίφωνη υφή κι ένα οργανωμένο συνθετικό σύστημα όπου το κάθε κομμάτι είναι γραμμένο πάνω σε μια διατονική κλίμακα δέκα φθόγγων η οποία κινείται πάνω στα άσπρα πλήκτρα του πιάνου ώστε να ταιριάζει απόλυτα με τη θέση των δέκα δακτύλων του παιδικού χεριού,

¹²⁴ Είναι τα *Menus propos enfantines*, *Enfantillages pittoresques*, και *Peccadilles importunes*. Βλ. Παράρτημα, σ. 129.

αντανακλούν την αξιοθαύμαστη σύλληψη από το Satie του παράξενου φανταστικού κόσμου του μικρού παιδιού.

Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Shattuck (1961: 147), «οι μελωδίες του Satie [στα έργα αυτής της περιόδου] αναφέρονται με προσποιητή αθωότητα σε κάθε είδος μουσικής». Το χιούμορ στα έργα αυτά αποκαλύπτει μια έντονα σατιρική διάθεση από το συνθέτη απέναντι στις καθιερωμένες απόψεις της μουσικής παράδοσης, οι οποίες ιδιαίτερα κατά την περίοδο του ρομαντισμού οδηγούν σε μια θεοποίηση της τέχνης θεωρώντας τα παράγωγά της ως αριστουργήματα και τονίζουν τη θεώρηση του καλλιτέχνη ως ιδιοφυΐας. Η εμφάνιση στο ίδιο έργο μελωδιών ελαφρών τραγουδιών και θεμάτων από το κλασικό ρεπερτόριο φανερώνει, σύμφωνα με την Perloff (1991: 7), την πρόθεση του Satie να συνενώσει την ‘τέχνη’ με την καθημερινή ζωή και την εναντίωσή του στην υπερβολική μεγαλοποίηση της τέχνης. Έτσι, στα *Embryons desséchés* οι εξεζητημένα πομπώδεις καταλήξεις οι οποίες υπαινίσσονται τις καταλήξεις συμφωνικών έργων της κλασικής και κυρίως της ρομαντικής περιόδου, εμφανίζονται ανάμεσα σε μελωδίες λαϊκών τραγουδιών και θέματα από οπερέτες.

Η ειρωνική διάθεση του Satie απέναντι στα δανεισμένα θέματα κάθε μορφής γίνεται επιπλέον φανερό από το χιουμοριστικό ‘πρόγραμμα’ που υποδηλώνεται από το συνεχή λεκτικό σχολιασμό που συνοδεύει το μουσικό κείμενο. Οι τίτλοι των έργων, τα εισαγωγικά κείμενα και τα λεκτικά σχόλια του Satie φανερώνουν επίσης μια παρωδιστική προσέγγιση της ιδέας της προγραμματικής μουσικής από το συνθέτη. Ιδιαίτερα σχετική είναι η άποψη του Milhaud ο οποίος παρατηρεί ότι «[...] μετά τις σπουδές του στη Schola Cantorum, ο Satie άρχισε να γράφει έργα τα οποία κατευθύνονταν ενάντια στην ιμπρεσιονιστική ποίηση πάνω από όλα» (Perloff, 1991: 15).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Perloff (1991: 7), η χρήση της παρωδίας από το Satie φανερώνει μια «[...] ισχυρή αντι-ακαδημαϊκή, ακόμη και αντικαλλιτεχνική στάση» και συνεχίζει παρατηρώντας ότι στο αυτοβιογραφικό κείμενο του 1913 ο Satie «[...] κλονίζει τη ρομαντική ιδέα του καλλιτέχνη κάνοντας σαρκαστικές, εσκεμμένα πομπώδεις αναφορές στον εαυτό του ως ‘διακεκριμένου συνθέτη’, ‘δασκάλου’ και δημιουργού ‘ευγενών ειδών’» (Perloff, 1991: 12). Επίσης, ο Satie επιτίθεται ενάντια στη σχολαστικότητα και την ακαδημαϊκή σοβαρότητα στο εισαγωγικό κείμενο των *Sports et divertissements* και στο *Choral inappétissant*. Αν και η Perloff κάνει λόγο για την περιφρόνηση και αδιαφορία του Satie για την παράδοση, σίγουρα η ενασχόληση του συνθέτη με τη φόρμα σονάτα αλλά και με άλλα είδη μουσικής σύνθεσης του παρελθόντος (βλ. *Sarabandes, Nocturnes* στο επόμενο κεφάλαιο) δεν επιβεβαιώνει απόλυτα αυτή την άποψη. Ωστόσο, η πρόθεση του Satie για απομυθοποίηση των έργων τέχνης ως ‘ανυπέρβλητων’ και ‘ιερών’, φαίνεται χαρακτηριστικά από το παρακάτω απόσπασμα από ένα κείμενό του το οποίο

δημοσιεύτηκε στη στήλη *Mémoires d'un Amnésique* στο περιοδικό *Revue musicale S.I.M.*, VIII, 7-8, τον Ιούλιο-Αύγουστο του 1912, όπου ο συνθέτης παρατηρεί ότι «το να ζει κανείς περιτριγυρισμένος από περίλαμπρα έργα Τέχνης είναι μια από τις μεγαλύτερες χαρές που μπορεί κανείς να νιώσει». Και συνεχίζει:

«[...] Αλλά μετά, τι ξεπερνά αυτά τα αριστοτεχνικά έργα; Τι τα συνθλίβει με το ανυπέβλητο βάρος της εμπνευσμένης μεγαλοπρέπειας; Τι τα κάνει να ωχριούν μπροστά στο εκτυφλωτικό του φως; Ένα πλαστό χειρόγραφο του Beethoven, μια ύψιστη απόκρυφη συμφωνία από το δάσκαλο – την οποία αγόρασα εγώ ο ίδιος, με θρησκευτικότητα, δέκα χρόνια πριν, νομίζω. Αυτή η ακόμη άγνωστη 10^η συμφωνία είναι ένα από τα πιο πολύτιμα έργα του μεγαλειώδους συνθέτη. Οι διαστάσεις της είναι τόσο τεράστιες όσο ένα παλάτι, οι ιδέες της είναι θαυμάσιες και σκοτεινές, οι αναπτύξεις της ακριβείς και σωστές. Αυτή η συμφωνία έπρεπε να υπάρχει: ο αριθμός 9 δεν είναι κανονικά ‘μπετοβενικός’. Του άρεσε το δεκαδικό σύστημα: ‘Έχω δέκα δάχτυλα’, εξηγούσε [...]» (Volta, 2002: 102).

3.5. Τα τελευταία έργα για πιάνο (1915-1920)

Μετά το *Avant-dernières pensées* (1915), την τελευταία από τις δεκατέσσερις πιανιστικές σουίτες της χιουμοριστικής περιόδου, η πιανιστική παραγωγή του Satie, η οποία αποτέλεσε μέχρι τότε μακράν το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής του παραγωγής, μειώθηκε σημαντικά και ο συνθέτης στράφηκε ως επί το πλείστον στη σύνθεση ορχηστρικών έργων. Στα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής του ο Satie ανέπτυξε μια όλο και μεγαλύτερη σχέση με το θέατρο, η οποία ξεκίνησε το 1917 με τη σύνθεση μουσικής για το μπαλέτο *Parade* και ολοκληρώθηκε το 1924 με τα μπαλέτα *Mercur*e και *Relâche*. Μετά το 1915 και μέχρι το θάνατό του το 1925, ο Satie έγραψε τρία μόνο έργα για σόλο πιάνο: τη *Sonatine bureaucratique* (1917), τα πέντε *Nocturnes* (1919) και το *Premier Menuet* (1920).

3.5.1. *Sonatine bureaucratique* (1917)

Η *Sonatine bureaucratique* (Γραφειοκρατική σονατίνα) ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 1917, κατά τη διάρκεια της ταραχής που είχε προκαλέσει η πρώτη εκτέλεση του *Parade* το Μάιο του ίδιου χρόνου. Στη *Sonatine bureaucratique* ο Satie διατηρεί το σατιρικό στοιχείο και τη στενή μουσικο-ποιητική σχέση που χαρακτηρίζει τα έργα της προηγούμενης περιόδου μέσω ενός συνεχόμενου λεκτικού σχολιασμού και επιπλέον ασχολείται για δεύτερη φορά με μια επανεκτίμηση της φόρμας σονάτα (μετά το *d' Holothurie* από τα *Embryons desséchés* του 1913).

Ωστόσο, εδώ ο Satie δε δανείζεται απλά κάποιες προϋπάρχουσες μελωδίες τις οποίες εμφανίζει ανάμεσα στις δικές του πρωτότυπες ιδέες, αλλά το έργο διαμορφώνεται ουσιαστικά πάνω σε ένα άλλο το οποίο ο Satie χρησιμοποιεί ως μοντέλο· τη *Sonatina in C*, op. 36, no. 1 του Muzio Clementi (1752-1832). Όπως αναφέρει ο Orledge (1990: 26), η *Sonatine bureaucratique* προηγείται κατά δύο χρόνια το νεοκλασικό *Pulcinella* του Stravinsky «[...] του οποίου την ‘επανανακάλυψη του παρελθόντος’ ο Satie πιθανόν επηρέασε» (Orledge, ό.π.).

Η *Sonatine bureaucratique* διαμορφώνεται πολύ κοντά στο έργο του Clementi. Ακολουθεί τη γενική μορφή όπως επίσης και το ευρύ τονικό πλαίσιο των τριών μερών της *Sonatina* του Clementi, με τη χαρακτηριστική σχέση τονικής – δεσπόζουσας, και ενσωματώνει αυτολεξεί κάποιο από το μελωδικό της υλικό. Παρ’ όλα αυτά, «[...] αυτό που έκανε ο Satie ήταν να χρησιμοποιήσει τον Clementi αρχικά ως ένα ρυθμικό μοντέλο, μεταφέροντας τα θέματά του σε διαφορετικές τονικότητες και επινοώντας μετά τις δικές τους μελωδικές παραλλαγές» (Orledge, 1990: 29). Το παρακάτω παράδειγμα δείχνει τα θέματα του πρώτου και τρίτου μέρους της *Sonatina in C* του Clementi και τα αντίστοιχα θέματα της *Sonatine bureaucratique*.

Allegro

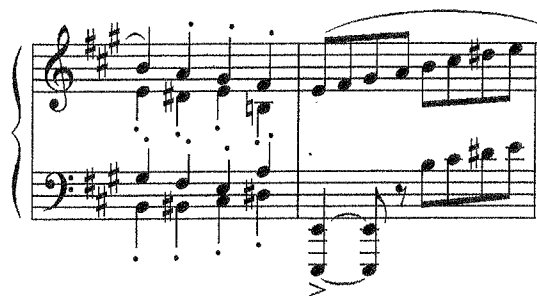
The image shows two systems of musical notation. The first system represents the first movement of Clementi's *Sonatina in C*, marked 'Allegro'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. The second system shows the third movement, also marked 'Allegro', with a forte (*f*) dynamic. It features a similar eighth-note pattern in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

Παράδειγμα 42α. Clementi, *Sonatina in C*, πρώτο μέρος (*Allegro*), μέτρα 1-8.

Allegro

Le voilà parti.
(Να τος που φεύγει.)

The image shows a system of musical notation for Satie's *Sonatine bureaucratique*. It is marked 'Allegro' and starts with a forte (*f*) dynamic. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor). The treble staff features a series of eighth-note patterns, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. Above the treble staff, the text 'Le voilà parti. (Να τος που φεύγει.)' is written.



Παράδειγμα 42β. Satie, *Sonatine bureaucratique*, πρώτο μέρος (*Allegro*), μέτρα 1-8.



Παράδειγμα 42γ. Clementi, *Sonatina in C*, τρίτο μέρος (*Vivace*), μέτρα 1-8.



Παράδειγμα 42δ. Satie, *Sonatine bureaucratique*, τρίτο μέρος (*Vivache*), μέτρα 1-8.

Πράγματι, ο Satie μεταφέρει τα θέματά του από τη Ντο στη Λα μείζονα. Επιπλέον, όπως φαίνεται από τα παραπάνω παραδείγματα, η ομοφωνική υφή της *Sonatina* του Clementi μετατρέπεται στο έργο του Satie σε μια δίφωνη κατά κύριο λόγο αντιστικτική υφή η οποία στο πρώτο μέρος του έργου, όπως και στο προγενέστερο *d'Holothurie* από τα *Embryons desséchés*, έρχεται σε αντίθεση με την ομοφωνική υφή μιας κλασικής φόρμας σονάτα¹²⁵. Δύο ακόμη στοιχεία που διαφοροποιούν σημαντικά τη *Sonatine bureaucratique* από το μοντέλο της είναι η έμφαση που δίνεται στις δευτερεύουσες συγχορδίες (II, III και VI)¹²⁶ και η ολοκληρωτική απουσία της συνοδείας Alberti σε ολόκληρο το έργο.

¹²⁵ Βλ. κεφάλαιο 3.4.1., σ. 77-78.

¹²⁶ Βλ. ειδικά τα μέτρα 19-23 και 54-58 του *Allegro*, την εναρμόνιση του θέματος του *Vivache* (παράδειγμα 42δ), τα μέτρα 105-110 στη coda του ίδιου μέρους, κ.ά.

Τα εξωτερικά μέρη της *Sonatina* του Clementi διευρύνονται στη *Sonatine bureaucratique*. Ο Satie προσθέτει 20 μέτρα στο Allegro και 46 μέτρα στο Vivache¹²⁷. Η επέκταση αυτή γίνεται μέσω της επανάληψης συγκεκριμένων φράσεων, την εισαγωγή καινούριου μελωδικού υλικού και την επέκταση καταληκτικών φράσεων. Τα μέτρα 12-15 στην 'έκθεση' του πρώτου μέρους της *Sonatine bureaucratique* (και τα αντίστοιχα 47-50 της 'επανεκθέσης') είναι μια επέκταση του μελωδικού υλικού που εμφανίζεται στα τέσσερα προηγούμενα μέτρα, ενώ τα μέτρα 19-22 (και τα αντίστοιχα 54-57 της 'επανεκθέσης') είναι επαναλήψεις που στηρίζονται στο μελωδικό υλικό του τελευταίου μέτρου της έκθεσης και επανεκθέσης του Clementi (μ. 15 και 38 αντίστοιχα της *Sonatina in C*).

Αυτό που χαρακτηρίζει όμως περισσότερο τη *Sonatine bureaucratique* είναι το στοιχείο της παρωδίας. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 214), τα λεκτικά σχόλια που συνοδεύουν το έργο, όπου ο Satie περιγράφει μια 'τυπική' μέρα ενός γραφειοκράτη, αποτελούν ένας ξεκάθαρο υπαινιγμό στο 'τυπικό' μουσικό του μοντέλο. Το κείμενο είναι όπως ακολουθεί:

Allegro

Να τος που φεύγει./ Πηγαίνει χαρούμενα στο γραφείο του/ 'φουσκώνοντας' όπως πηγαίνει./ Ικανοποιημένος, κουνάει το κεφάλι του./ Αγαπάει μια όμορφη νεαρή κυρία πολύ κομψή./ Επίσης αγαπάει/ τον κονδυλοφόρο του, τα μανίκια του σε γυαλιστερό πράσινο και/ το κινέζικο καπέλο του./ Κάνει μεγάλες δρασκειλιές/ βιάζεται στις σκάλες/ τις οποίες ανεβάζει πάνω στην πλάτη του./ Τι απότομο χτύπημα αέρα!/ Καθώς κάθεται στην καρέκλα του είναι ευτυχισμένος, και το δείχνει.

Andante

Συλλογίζεται την προαγωγή του./ Ίσως θα έχει μια αύξηση χωρίς να λάβει απαραίτητα προαγωγή./ Σκοπεύει να μετακομίσει σύντομα./ Έχει ένα διαμέρισμα υπ' όψιν του./ Μακάρι να γινόταν η αύξηση!/ Καινούριο όνειρο προαγωγής.

Vivache

Τραγουδάει μια παλιά περουβιανή μελωδία την οποία συνέλεξε/ από έναν κωφάλαλο στη Νότια-Βρετανή./ Ένα πιάνο εκεί κοντά παίζει Clementi./ Πόσο θλιβερό είναι./ Τολμάει να χορέψει βαλς!/ (Αυτός, όχι το πιάνο)/ Όλα αυτά είναι πολύ θλιβερά./ Το πιάνο ξαναρχίζει τη δουλειά του./ Ο φίλος μας εξετάζει τον εαυτό του καλοπροαίρετα./ Η ψυχρή Περουβιανή μελωδία ξαναέρχεται στο κεφάλι του./ Το πιάνο συνεχίζει./ Αλίμονο! Πρέπει να φύγει από το γραφείο του, το αγαπημένο του γραφείο./ Κουράγιο: Πάμε, λέει.

¹²⁷ Ο τίτλος δεν είναι λάθος, αλλά ένας συνδυασμός με το *vache* (γαλλ.= αγελάδα) (Volta, 2002: 170).

Στη μουσική, το χιούμορ του Satie είναι φανερό με διάφορους τρόπους. Σύμφωνα με τον Orledge (1990: 27), το στοιχείο της παρωδίας, το χιούμορ και η νεοτερικότητα στη *Sonatine bureaucratique* προκύπτει, κατά ένα μεγάλο μέρος, από τις αρμονικές και θεματικές εκπλήξεις που εμφανίζονται μέσα σε ένα ήδη καθιερωμένο επίσημο πλάνο.

Παράδειγμα 43α. Clementi, *Sonatine in C*, πρώτο μέρος, ανάπτυξη, μέτρα 16-24.

Il aime une jolie dame très élégante.
(Αγαπάει μια όμορφη νεαρή κυρία πολύ κομψή.)

Il aime aussi son
(Αγαπάει επίσης τον)

porteplume, ses manches en lustrine verte et
(κονδυλοφόρο του, τα μανίκια του σε λαμπερό πράσινο και)

sa calotte chinois.
(το κινέζικο καπέλο του.)

Παράδειγμα 43β. Satie, *Sonatine bureaucratique*, πρώτο μέρος, 'ανάπτυξη', μέτρα 24-36.

Ως προς το στοιχείο της έκπληξης, το μέρος της 'ανάπτυξης' του πρώτου μέρους παρέχει ένα καλό παράδειγμα. Εδώ, η πρώτη έκπληξη είναι θεματική. Στα δύο πρώτα μέτρα της ανάπτυξης, ο Satie, αντί να χρησιμοποιήσει τη δική του εκδοχή του πρώτου θέματος του Clementi (βλ. παράδειγμα 42β) όπως θα ήταν αναμενόμενο στην αρχή ενός τμήματος ανάπτυξης μιας κλασικής φόρμας σονάτα, χρησιμοποιεί το θέμα του Clementi το οποίο μεταφέρει αυτούσιο μια τρίτη μικρή χαμηλότερα (βλ. παράδειγμα 43β, μ. 24-25).

Στα δύο επόμενα μέτρα (μ. 26-27), μια γρήγορη αρμονική κίνηση με παράλληλες μείζονες συγχορδίες που καταλήγουν στην III βαθμίδα του ελάσσονα τρόπου, διαταράσσει τη διαδοχή των προσεκτικά ισορροπημένων φράσεων του Clementi και ίσως αντανακλά την ψυχολογική κατάσταση του γραφειοκράτη, του οποίου οι σκέψεις εκτροχιάζονται από ευχάριστες εικόνες της αγαπημένης του.

Οι εκπλήξεις συνεχίζονται στο επόμενο μέτρο (μ. 28). Πρώτα, με την απότομη αλλαγή στην περιοχή έκτασης, στοιχείο που, ενώ χαρακτηρίζει το Satie είναι φυσικά εντελώς ξένο στον Clementi. Δεύτερον, με τις αρμονικές αλλαγές που εισάγει ο Satie, χρησιμοποιώντας τη μελωδική ιδέα του Clementi ως μια ένατη στη συγχορδία της δεσπόζουσας (μ. 28) και ως μια προστιθέμενη έκτη στη συγχορδία της τονικής (μ. 29). Η επανάληψη των δύο αυτών μέτρων στα δύο επόμενα αυξάνει το στοιχείο της ειρωνείας και έρχεται σε άμεση συνάρτηση με την αισθητική της απουσίας ανάπτυξης που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο του Satie. Η επανάληψη αυτή, όπως επίσης και τα μέτρα 32-33 τα οποία προβλέπουν τη μετατροπία των δύο τελευταίων μέτρων της ανάπτυξης, αποτελούν την προσθήκη του Satie στο τμήμα της ανάπτυξης του Allegro. Αξιοσημείωτο είναι ότι η προσθήκη τεσσάρων μέτρων στα οκτώ μέτρα της ανάπτυξης του Clementi, διατηρεί την ισορροπία της επέκτασης τόσο της έκθεσης όσο και της επανέκθεσης του Allegro κατά το μισό.

Ανάλογες και τολμηρότερες εκπλήξεις υπάρχουν στο τρίτο μέρος του έργου, όπου ο Satie, ανάμεσα σε φράσεις που χρησιμοποιεί αυτούσιες από τον Clementi (αν και τις μεταφέρει σε διαφορετικές τονικότητες), αντιπαραθέτει καινούριο υλικό με απότομες αλλαγές στην περιοχή έκτασης, στη δυναμική και στην τονικότητα. Οι αντιπαραθέσεις αυτές συνεχίζονται σε ολόκληρο το μέρος και βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με το χιουμοριστικό 'πρόγραμμα' του έργου, καθώς το πιάνο που ακούγεται να παίζει κάπου κοντά στο γραφείο του γραφειοκράτη και με το οποίο συνδέονται πάντα οι φράσεις που ο Satie δανείζεται από τον Clementi, διακόπτεται από τις διάφορες σκέψεις του γραφειοκράτη οι οποίες συνοδεύονται από καινούριο μουσικό υλικό.

Un piano voisin joue du Clementi.
 (Ένα πιάνο εκεί κοντά παίζει Clementi.)

Combien cela est triste.
 (Πόσο θλιβερό είναι.)

Παράδειγμα 44. Satie, *Sonatine bureaucratique*, τρίτο μέρος, μέτρα 21-28.

Ενώ ο Satie επεκτείνει τα εξωτερικά μέρη του έργου, αφαιρεί τέσσερα μέτρα από το αργό μέρος, «[...] το οποίο είναι πιο ευφραδές από αυτό του Clementi και γραμμένο σε ένα γνήσιο ρυθμό 9/8» (Orledge: 1990: 31). Εδώ ο Satie δε χρησιμοποιεί το θέμα του Clementi, το οποίο στηρίζεται σε έναν αρπισμό της τονικής, αλλά ένα θέμα που συνδέεται περισσότερο με την ιδέα της κλίμακας που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο τρίτο και τέταρτο μέτρο του πρώτου μέρους (βλ. παράδειγμα 42β, μ. 3-4) και η οποία διαποτίζει το έργο σε ένα μεγαλύτερο βαθμό από ότι αυτό του Clementi. Σύμφωνα με τον Orledge (ό.π.), το αργό μέρος του Satie προβλέπει τα *Nocturnes* του 1919 και ίσως περιέχει το σπέρμα από το οποίο γεννήθηκαν.

3.5.2. Nocturnes (1919)

Τα πέντε *Nocturnes* (Νοχτερινά) που γράφτηκαν ανάμεσα στον Αύγουστο και το Νοέμβριο του 1919 είναι ιδιαίτερα γιατί είναι τα μόνα – μαζί με το συμφωνικό έργο *Socrate* (1918) και το *Premier Menuet* – από τα τελευταία έργα του Satie τα οποία δε φανερώνουν καμιά επιρροή από την ελαφρά μουσική¹²⁸. Ο Satie εγκαταλείπει το παρωδιστικό στοιχείο, το χιουμοριστικό πρόγραμμα μέσω των λεκτικών του σχολίων και το μουσικό δανεισμό και επιπλέον επαναφέρει τις διαστολές μέτρων, τις μετρικές αξίες και τον οπλισμό.

Όπως αναφέρει ο Orledge, στα *Nocturnes* «[...] η βασική ιδέα είναι αυτή ενός αργού μέρους σε 12/8, με ένα αρμονικά απρόσμενο αριστερό χέρι κάτω από μια λυρική μελωδία.» (Orledge, 1990: 194). Η αρμονικά απρόσμενη συνοδεία για την οποία κάνει λόγο ο Orledge αποκαλύπτει ένα ακόμη προσεκτικά υπολογισμένο συνθετικό σύστημα από το Satie, το τελευταίο που χρησιμοποίησε ο συνθέτης για τη

¹²⁸ Εκτός από τη μουσική για το μπαλέτο *Parade* (1917) η οποία περιλαμβάνει κατά ένα μεγάλο μέρος στοιχεία από το μουσικό ιδίωμα των cabarets και music-halls, ο Satie επιστρέφει σε επιρροές από το ίδιο μουσικό ιδίωμα στα δύο τελευταία του μπαλέτα, *Mercure* και *Relâche* του 1924 (Gowers, 1980: 519).

σύνθεση κάποιου έργου¹²⁹. Σύμφωνα με τον Orledge (ό.π.), δίπλα σε ένα αρμονικό σχέδιο για το δεύτερο *Nocturne* που υπάρχει στα χειρόγραφα του συνθέτη, όπου σημειώνονται ξεχωριστά οι αρμονίες κάτω από την καθεμιά από τις επτά βαθμίδες της κλίμακας της Ρε μείζονος, υπάρχουν οι ακόλουθες οδηγίες:

«Αρμονία. Με μεγάλες δεύτερες, καθαρές τέταρτες και πέμπτες. Κάποιες φορές αυτά τα διαστήματα μπορεί να είναι αυξημένα ή ελαττωμένα. Ποτέ μη χρησιμοποιείς την οκτάβα, ειδικά την όγδοη καθαρή. (Προτίμησε την τέταρτη σε σχέση με την πέμπτη)» (Orledge, ό.π.).

Σύμφωνα λοιπόν με το αρμονικό αυτό σύστημα, η συνοδεία στο αριστερό χέρι των έργων σχηματίζει διαστήματα δευτέρας, τετάρτης και πέμπτης με τη μελωδία. Το παρακάτω παράδειγμα δείχνει τις αρχικές φράσεις των τριών πρώτων *Nocturnes*.

Παράδειγμα 45α. *Nocturne no. 1*, μέτρα 1-2.

Παράδειγμα 45β. *Nocturne no. 2*, μέτρα 1-4.

¹²⁹ Orledge, ό.π.

Un peu mouvementé (Λίγο ζωηρό) ♩ = 72

Παράδειγμα 45γ. *Nocturne no. 3*, μέτρα 1-4.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω παράδειγμα, ο Satie κατά τη σύνθεση των τριών πρώτων *Nocturnes* γίνεται όλο και περισσότερο πιστός στο συνθετικό του σύστημα. Ενώ το πρώτο *Nocturne* περιέχει αρκετά διαστήματα έκτης και όγδοης (ωστόσο μόνο στα ασθενή όγδοα του μέτρου, βλ. παράδειγμα 45α), στο δεύτερο *Nocturne* η εμφάνιση αυτών των διαστημάτων περιορίζεται κατά πολύ (τα σημεία που σημειώνονται με x στο παράδειγμα 45β είναι τα μόνα που περιέχουν κάποιο διάστημα διαφορετικό της δεύτερης, τέταρτης και πέμπτης), ενώ στο τρίτο *Nocturne* η χρήση του συνθετικού συστήματος από το Satie είναι απόλυτη. Η κυριαρχία των διαστημάτων δευτέρας, τετάρτης και πέμπτης ανάμεσα στη συνοδεία και τη μελωδία, η οποία τείνει να σχηματίζει συγχορδίες με υπερτιθέμενες τέταρτες μέσω της αδιάκοπης γραμμικής κίνησης της συνοδείας, καθώς και ο περιστασιακός χρωματισμός από το Satie (βλ. παράδειγμα 45α και 45γ μέτρο 3), τείνουν να αναιρούν την αίσθηση ενός σαφούς τονικού κέντρου και τονίζουν το στοιχείο της ‘τονικής ελαστικότητας’ στα *Nocturnes* για το οποίο κάνει λόγο ο Gillmor (1988: 229).

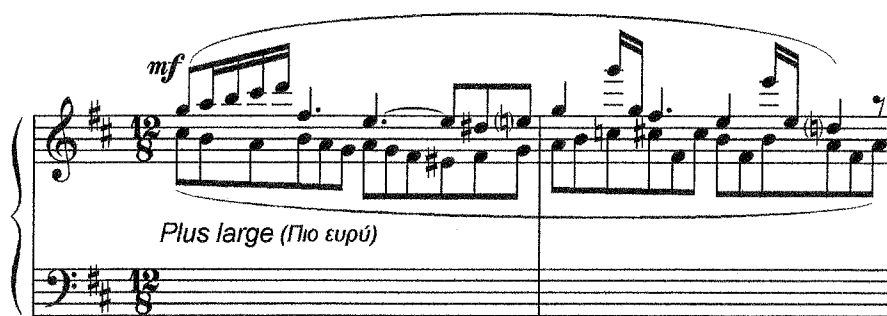
Ένα γράμμα του Satie στη Valentine Hugo¹³⁰ από τις 24 Αυγούστου 1919 αποκαλύπτει ότι ο συνθέτης συνέλαβε τα τρία πρώτα *Nocturnes* ως ένα σύνολο στη Ρε μείζονα στα οποία τα *Nocturnes* nos. 4 και 5 προστέθηκαν αργότερα. Ένα απόσπασμα από αυτό το γράμμα παραθέτει ο Orledge (1990: 194):

«Πλησιάζω στο τέλος του τρίτου μου Nocturne. Το αφιερώνω σε σας. Τα τρία αυτά έργα δεν είναι καθόλου άσχημα. Το πρώτο εξυπηρετεί ως μια εισαγωγή· το δεύτερο είναι μικρότερο και πολύ τρυφερό – πολύ νυχτερινό· το τρίτο, *το δικό σας*, είναι ένα πιο γρήγορο και δραματικό nocturne, λίγο μεγαλύτερο από το πρώτο. Αυτά τα τρία κομμάτια

¹³⁰ Ο Satie γνώρισε τη νεαρή καλλιτέχνη Valentine Gross (αργότερα Hugo) το 1914 και συνδέθηκε μαζί της με μια στενή φίλια η οποία κράτησε μέχρι το θάνατό του. Η Valentine Hugo έφερε σε επαφή το Satie με τον εκδότη L. Vogel το 1914 όταν λίγο αργότερα αυτός του παρήγγειλε τη σύνθεση των *Sports et divertissements* και ήταν αυτή που το 1915 γνώρισε το Satie στο J. Cocteau. (Gillmor, 1988: 191)

αποτελούν ένα σύνολο με το οποίο είμαι πολύ ευχαριστημένος – παρόλο που το πρώτο είναι το λιγότερο καλό». ¹³¹

Τα *Nocturnes*, όπως τα περισσότερα από τα έργα του Satie πριν το 1900 αποτελούν ουσιαστικά ένα κομμάτι ιδωμένο από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Αυτό που παραμένει κοινό στα πέντε *Nocturnes* είναι μια κυκλική μορφή (ABA), το μοναδικό στοιχείο το οποίο φανερώνει μια σύνδεση του έργου με το αντίστοιχο μουσικό είδος του 19^{ου} αιώνα ¹³². Το στοιχείο της εσωτερικής επανάληψης συγκεκριμένων φράσεων μέσα στα επιμέρους τμήματα των *Nocturnes* χαρακτηρίζει και πάλι τη μορφή αυτών των κομματιών. Ο Satie προτιμά τη μεταφορά στα διαστήματα της τετάρτης (ή πέμπτης) και της μικρής ή μεγάλης δεύτερης, ενώ χαρακτηριστικό είναι επίσης το στοιχείο της μελωδικής παραλλαγής κατά την επανάληψη φράσεων, μέσω ενός απλού διανθισμού της μελωδίας, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα.



Παράδειγμα 46. *Nocturne no. 1*, μέτρα 9-10, μελωδικός διανθισμός ¹³³.

Η λιτή δίφωνη γραμμική υφή που αποκαλύπτουν τα παραπάνω παραδείγματα είναι αυτή που κυριαρχεί στα πέντε *Nocturnes*. Ωστόσο ο Satie διαφοροποιεί το

¹³¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Orledge (1990: 355-56), δηλώσεις του Satie όπως αυτή αναφορικά με συνθέσεις του και ειδικά τέτοιες που να φανερώνουν μια ικανοποίηση, ήταν εξαιρετικά σπάνιες.

¹³² *Nocturne* (γαλ., γερμ. *Nachtstück*, ιταλ. *Notturmo*): Κομμάτι το οποίο υποδηλώνει τη νύχτα και είναι συνήθως ήσυχο και στοχαστικό στο χαρακτήρα αλλά όχι πάντα. Το nocturne, ως κομμάτι χαρακτήρα, έφτασε στο απόγειό του με τα 21 nocturnes για πιάνο του F. Chopin, πρόγονοι των οποίων θεωρούνται τα 18 κομμάτια για πιάνο με αυτόν τον τίτλο που έγραψε ο John Field ανάμεσα στα 1813 και 1835. Τα nocturnes του Chopin εξερευνούν ειδικά τις εκφραστικές δυνατότητες του πιάνου και χαρακτηρίζονται από ένα υπερβολικά διάχυτο λυρισμό. Πολλά από αυτά περιέχουν ένα μεσαίο τμήμα το οποίο έχει ένα περισσότερο θερμό και έντονο χαρακτήρα ο οποίος δίνει στα κομμάτια αυτά μια μεγαλύτερη δραματική ένταση από αυτήν που υποδηλώνει ο τίτλος τους. Αν και το πιανιστικό nocturne έφτασε στο απόγειό του με τον Chopin, διάφοροι άλλοι συνθέτες του ύστερου ρομαντισμού έγραψαν διάσημα nocturnes για πιάνο (Liszt, Schumann, Grieg, Skryabin κ.α.). Το μουσικό αυτό είδος γοήτευσε ειδικά τους γάλλους συνθέτες. Εκτός από το Satie, οι Fauré, d'Indy και Poulenc συνεισέφεραν στο είδος ενώ τα *Trois Nocturnes* για ορχήστρα του Debussy είναι ανάμεσα στα πιο αξιοσημείωτα επιτεύγματα της γαλλικής μπρεσσιονιστικής μουσικής (Brown, 1980: 258-9).

¹³³ Σύγκρινε με παράδειγμα 45α.

μεσαίο μέρος κάθε κομματιού από τα υπόλοιπα δύο όχι μόνο μέσω μιας αλλαγής στη ρυθμική αγωγή (τα μεσαία μέρη είναι πάντα πιο αργά από το υπόλοιπο έργο) και μέσω ενός μεγαλύτερου χρωματισμού, αλλά επιπλέον μέσω μιας εντονότερης αντιστικτικής υφής η οποία γίνεται τρίφωνη και σε κάποια σημεία τετράφωνη.

Σίγουρα τα *Nocturnes* καταλαμβάνουν μια ξεχωριστή θέση στο σύνολο της πιανιστικής παραγωγής του Satie. Είναι το μοναδικό έργο για πιάνο το οποίο χαρακτηρίζεται από τη λιτή γραμμική υφή που έχουν τα έργα του συνθέτη μετά τις σπουδές του στη Schola Cantorum και παράλληλα στερείται κάθε χιουμοριστικού – παρωδιστικού περιεχομένου. Σε ένα γράμμα του προς την Paulette Darty¹³⁴ λίγο μετά την ολοκλήρωση των *Nocturnes* (22 Νοεμβρίου 1919), ο Satie γράφει: «Έχω αλλάξει πολύ κατά τη διάρκεια αυτών των τελευταίων μηνών. Γίνομαι πολύ σοβαρός... Πάρα πολύ σοβαρός» (Orledge, 1990: 356).

Η «[...] περισσότερο οριζόντια, συνεχόμενη προσέγγιση [...]» για την οποία κάνει λόγο ο Orledge (2001: 318) αναφορικά με το συμφωνικό έργο *Socrate* (1918) το οποίο προηγείται άμεσα των *Nocturnes*, αποκαλύπτεται επίσης στην αδιάκοπα κινούμενη γραμμική πορεία της συνοδείας των κομματιών αυτών. Αρκετοί μελετητές συνδέουν επίσης τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των *Nocturnes* με αυτόν του *Socrate*¹³⁵. Η πρόθεση του Satie να γράψει το *Socrate* ‘λευκό και καθαρό όπως η Αρχαιότητα’¹³⁶, βρίσκει επίσης μια χαρακτηριστική εμφάνιση στη λιτή γραμμική υφή και την καθαρότητα των μελωδικών γραμμών των *Nocturnes*. Επιπλέον, η επιλογή του Satie να δουλέψει πάνω στο πρότυπο ενός μουσικού είδους που είχε ιδιαίτερη διάδοση το 19^ο αιώνα, ωστόσο με μία νέα και εντελώς διαφορετική προσέγγιση η οποία αποστερεί το έργο από κάθε εκφραστική και υποκειμενική ένταση, έρχεται σε άμεση συνάρτηση με το χαρακτηρισμό του *Socrate* από το συνθέτη ως ‘μια επιστροφή στην κλασική απλότητα με μια σύγχρονη ευαισθησία’¹³⁷.

3.5.3. Γενικά χαρακτηριστικά των τελευταίων έργων για πιάνο

Τα δύο έργα που περιγράφηκαν παραπάνω παρουσιάζουν κατ’ αρχήν έναν αξιοσημείωτα διαφορετικό χαρακτήρα, ο οποίος φανερώνει ίσως την ιδιαίτερα ποικίλα συνθετική παραγωγή του Satie κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Ενώ η *Sonatine bureaucratique* κινείται ξεκάθαρα στο πρότυπο των χιουμοριστικών σουιτών που γράφτηκαν ανάμεσα στα 1912 και 1915, τα πέντε *Nocturnes* παρουσιάζουν έναν περισσότερο ‘σοβαρό’ χαρακτήρα.

¹³⁴ Για τη σχέση του Satie με την P. Darty, βλ. κεφάλαιο 3.3., σ. 65.

¹³⁵ Βλ. Myers (1968: 55, 92), Gillmor (1988: 229), Orledge (1990: 194).

¹³⁶ Από ένα γράμμα του Satie προς την Valentine Gross στις 6 Ιανουαρίου 1917 (Gillmor, 1988: 216).

¹³⁷ Orledge, 2001: 315.

Ωστόσο, το κοινό στοιχείο των δύο αυτών έργων είναι η στροφή του Satie στη σύνθεση έργων που στηρίζονται πάνω σε ένα μουσικό πρότυπο από το παρελθόν το οποίο ο Satie αντιμετωπίζει με μια νέα προσέγγιση. Ενώ βέβαια για τη σύνθεση των *Nocturnes* ο Satie δε χρησιμοποιεί κάποιο συγκεκριμένο προϋπάρχον έργο πάνω στο οποίο χτίζει ουσιαστικά το δικό του, όπως συμβαίνει στη *Sonatine bureaucratique*, ωστόσο ο τίτλος αλλά και η γενική διάθεση του έργου φανερώνουν τη σύνδεσή του με το αντίστοιχο είδος μουσικής σύνθεσης του 19^{ου} αιώνα. Η νέα προσέγγιση με την οποία ο Satie αντιμετωπίζει τα μουσικά του πρότυπα είναι φανερό στην παρωδιαστική διάθεση απέναντι στο μουσικό του μοντέλο στη *Sonatine bureaucratique* και στην απογύμνωση των *Nocturnes* από τη ρομαντική τους εκφραστικότητα. Το τελευταίο πιανιστικό έργο του Satie, *Premier Menuet*, κινείται πολύ κοντά στο πρότυπο των *Nocturnes*. Αποτελεί μια ακόμη νέα, ‘σοβαρή’ προσέγγιση ενός μουσικού είδους του παρελθόντος, εμφανίζοντας την ίδια μελωδική καθαρότητα και γραμμική σύλληψη για την οποία έγινε λόγος στα *Nocturnes* παραπάνω.

3.6. Λεκτικά σχόλια στο μουσικό κείμενο: Κάποιες ερμηνείες

Ξεκινώντας από τη *Gnossienne no. 2* του 1893¹³⁸, τα πιανιστικά έργα του Satie περιλαμβάνουν ένα πλήθος λεκτικών σχολίων τα οποία εμφανίζονται αρχικά με τη μορφή αντισυμβατικών ερμηνευτικών υποδείξεων και εξελίσσονται στα έργα της χιουμοριστικής περιόδου του συνθέτη και μετά σε ένα σχεδόν συνεχόμενο μονόλογο που συνοδεύει το μουσικό κείμενο. Όσον αφορά στις ερμηνευτικές υποδείξεις, ο Gillmor (1988: 47), σχολιάζοντας αυτές που εμφανίζονται στις *Trois Gnossiennes*, τις διαχωρίζει σχηματικά σε τρεις κατηγορίες, οι οποίες αφορούν γενικά τις εκφραστικές οδηγίες που εμφανίζονται σε όλα τα έργα του Satie.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν εκφραστικές οδηγίες οι οποίες αν και φέρουν το χαρακτηριστικό προσωπικό ύφος του Satie και είναι αμιγώς γαλλικές, κινούνται μέσα στα πλαίσια του λεξιλογίου των οδηγιών έκφρασης του 19^{ου} αιώνα: *Avec calme* (Με ηρεμία), *Très lent, s'il vous plait* (Πολύ αργά, σε παρακαλώ), *Très lié et mélancolique* (Πολύ δεμένο και μελαγχολικό), *Beaucoup d'expression et plus lent* (Με πολύ έκφραση και πιο αργά).

¹³⁸ Η *Gnossienne no. 2*, που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Le Coeur* το 1893 ήταν η μόνη που περιείχε τυπωμένες οδηγίες εκτέλεσης από το Satie. Οι *Gnossiennes no. 1* και *3*, που δημοσιεύτηκαν την ίδια χρονιά στη *Le Figaro Musical* δεν έφεραν συγκεκριμένες οδηγίες εκτέλεσης. Η Volta (1987: 11) τονίζει το αρκετά διαδεδομένο λάθος, να θεωρείται το 1890 ως η χρονιά που πρωτοεμφανίζονται οι εκκεντρικές οδηγίες εκτέλεσης από το Satie. Το 1890 εμφανίζεται πράγματι, αν και λανθασμένα, ως η χρονολογία σύνθεσης των τριών κομματιών στην πρώτη έκδοση των *Trois Gnossiennes*, ως σύνολο από τις εκδόσεις Rouart-Lerolle το 1913, όπου οδηγίες εκτέλεσης συνοδεύουν και τα τρία κομμάτια. Όπως προτείνει όμως η Volta, αυτές είναι πολύ πιθανό ότι προστέθηκαν από το Satie αρκετά αργότερα, ειδικά για τη συγκεκριμένη έκδοση. (Για την πρώτη έκδοση των *Gnossiennes* βλ. και Παράρτημα, σ. 124).

Άλλες, όπως αυτές που εμφανίζονται κυρίως στα έργα της μυστικιστικής περιόδου του συνθέτη, αν και ασυνήθιστες, είναι «[...] περισσότερο εκφραστικές και γίνονται αμυδρά κατανοητές» (Gillmor, ό.π.): *Sans orgueil* (Χωρίς υπερουσία), *Très perdu* (Πολύ χαμένο), *Très sincèrement silencieux* (Πολύ ειλικρινά σιωπηλό), *Éviter toute exaltation sacrilège* (Αποφύγετε κάθε ιερόσυλη έπαρση), *Sans ostentation* (Χωρίς επίδειξη), *Sans bruit, croyez-moi encore* (Αθόρυβα, πίστεψέ με πάλι), *De loin et avec ennui* (Από απόσταση και με βαρεμάρα).

Τέλος, υπάρχουν ερμηνευτικές υποδείξεις οι οποίες είναι «ξεκάθαρα παράλογες»¹³⁹ και γίνονται δύσκολα κατανοητές σε σχέση με το μουσικό κείμενο: *Ne pas trop manger* (Μην τρως πολύ), *Ne tousssez pas* (Μη βήχετε), *Ouvrez la tête* (Ανοίξτε το κεφάλι), *Sur la langue* (Πάνω στη γλώσσα), *Ne parlez pas* (Μη μιλάτε), *Blanc* (Άσπρο), *Comme un rossignol qui aurait mal aux dents* (Σαν ένα αηδόνη με πονόδοντο), *Postulez en vous-même* (Αποστείλατε προς τον εαυτό σας), *Très turc* (Πολύ τούρκικο), *Obéir* (Υπακούστε), *Ne pas se tourmenter* (Μη βασανίζεστε), *Dur comme le diable* (Σκληρό όπως ο διάβολος).

Πολλοί μελετητές συμφωνούν ότι οι εκκεντρικές αυτές οδηγίες, όπως επίσης και οι τίτλοι πολλών κομματιών, φανερώνουν την ειρωνική διάθεση του Satie και την πρόθεσή του να παρωδήσει τις συμβατικές 'ακαδημαϊκές' εκφραστικές οδηγίες, καθώς και τις περισσότερο ποιητικές οδηγίες του γερμανικού ρομαντισμού και του ιμπρεσιονισμού.

Οι Perloff (1991: 84) και Volta (2002: 10) τονίζουν τη στενή σχέση του ιδιαίτερου χιούμορ του Satie, με το χαρακτηριστικό χιούμορ των προγραμμάτων των cabaret της εποχής στο Παρίσι. Η Volta (ό.π.) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «[...] οι τίτλοι των κομματιών και οι υποδείξεις εκτέλεσης [...] παρουσιάζονται ως αστεία στο ύφος ενός *chansonnier* της Μονμάρτης [...]». Το στοιχείο του παραλογισμού, το ανέκφραστο στυλ, η επιτήδευση, η υπερβολή και η σάτιρα της ακαδημαϊκής σοβαρότητας, που ήταν βασικά συστατικά του χιούμορ του περιβάλλοντος της ελαφράς μουσικής, χαρακτηρίζουν επίσης το χιούμορ του Satie.

Ο Myers, ένας από τους πρώτους βιογράφους του Satie, φαίνεται να συμφωνεί με την άποψη του Cocteau, ότι ο Satie υιοθέτησε αυτά τα παράξενα λεκτικά σχόλια σαν μια μάσκα για να μπερδέψει και να αφοπλίσει προκαταβολικά τους ειδικούς, ώστε να προλάβει την κριτική που κρυφά φοβόταν. Όπως υποστηρίζει,

«[...] αν η αλήθεια ήταν γνωστή, είναι πιθανόν ότι σε καμία περίοδο της ζωής του [ο Satie] δεν ήταν απόλυτα 'σίγουρος' για τον εαυτό του, ή μάλλον, για τις δυνάμεις του. Και αυτό προκαλούσε μια συγκεκριμένη δειλία η οποία τον οδηγούσε στο να διαπράττει υπερβολές» (Myers, 1968: 73).

¹³⁹ Gillmor, ό.π.

Σχολιάζοντας μάλιστα τις εκκεντρικές ερμηνευτικές υποδείξεις των τριών *Gnossiennes* σημειώνει ότι «[...] όλες αυτές οι παράξενες υποδείξεις δεν προσθέτουν τίποτα στη μουσική. Ούτε και μπορούν να της στερήσουν την ενυπάρχουσα εκφραστικότητα της» (Myers, 1968: 72). Η αρνητική άποψη μουσικοκριτικών της εποχής του Satie και λίγο αργότερα σχετικά με τους λεκτικούς σχολιασμούς του συνθέτη, φαίνεται και στο άρθρο του Wright, ο οποίος σχολιάζοντας τη μουσική των *Trois Valses distinguées du précieux dégoûte*, αναφέρει χαρακτηριστικά: «αλλά ο συνθέτης σχεδόν πνίγει αυτά τα κομμάτια κάτω από το κουραστικό λεκτικό του χιούμορ» (Wright, 1923: 320).

Μια διαφορετική άποψη εκφράζουν ο Orledge και η Volta, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι μέσω των αντισυμβατικών εκφραστικών οδηγιών, ο Satie είχε στόχο να προκαλέσει τις προκαταλήψεις των εκτελεστών και να κεντρίσει το ενδιαφέρον τους. Σύμφωνα με τη Volta (2002: 10, 169), οι υποδείξεις εκτέλεσης δεν απευθύνονται στο βιρτουόζο που επιθυμεί να επιδείξει τεχνική. Περισσότερο αποσκοπούν στο να αποδιοργανώσουν την πιθανή λογική προσέγγιση του εκτελεστή, να υπονομεύσουν αυτό το οποίο έχει διδαχθεί και να τον κάνουν πιο ανοιχτόμυαλο και δεκτικό στο μήνυμα το οποίο ήθελε να μεταφέρει.

Η Volta τονίζει επιπλέον τη σημασία των αντισυμβατικών αυτών οδηγιών για την κατανόηση των συνθέσεων τις οποίες συνοδεύουν. Οι οδηγίες αυτές, λοιπόν, «[...] για αυτούς που ξέρουν πώς να τις αποκωδικοποιούν παρέχουν τα ουσιαστικά κλειδιά για τη σύνθεση στην οποία αναφέρονται, ή τουλάχιστον εξυπηρετούν στο να υπογραμμίσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της» (Volta, 2002: 10). Την ίδια άποψη εκφράζει ο Højer, αναφέροντας ότι οι ερμηνευτικές υποδείξεις του Satie θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως

«[...] ‘ποίηση της ερμηνείας’: Αυτό που χρειάζεται για να λειτουργήσουν με τον τρόπο που ο Satie πιθανόν αποσκοπούσε είναι κάποια ποιητική φαντασία και η επιθυμία να ειπωθεί η μουσική του Satie από μια διαφορετική οπτική, απελευθερωμένη από αιώνες συσσωρευμένων συμβάσεων όσον αφορά στη μετατροπή της σημειογραφίας σε μουσική».¹⁴⁰

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω και όπως είδαμε στα έργα της χιουμοριστικής περιόδου και στη *Sonatine bureaucratique*, οι σύντομες μυστηριώδεις φράσεις που πρωτοεμφανίζονται στις *Gnossiennes* αντικαθίστανται από ένα συνεχόμενο λεκτικό σχολιασμό. Όπως αναφέρει ο Gillmor (1988: 149), ειδικά από το *Heures séculaires et*

¹⁴⁰ Højer. Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article2.html>>, (29.05.2004).

instantanées του 1914 και μετά, «[...] τα λεκτικά ευφυολογήματα αντικαθίστανται από πραγματικά συνεχόμενους μονολόγους μιας παράξενης και συχνά σουρεαλιστικής φύσης». Σύμφωνα με τη Volta, τα λεκτικά αυτά σχόλια γοήτευσαν έναν αριθμό πιανιστών και οργανωτών συναυλιών σε σημείο που άρχισαν να διαβάζονται δυνατά κατά τη διάρκεια της μουσικής εκτέλεσης. Αυτό προκάλεσε την αντίδραση του Satie ο οποίος στο περιθώριο της πρώτης έκδοσης του *Heures séculaires et instantanées* (Demets, 1916) δημοσίευσε το παρακάτω κείμενο το οποίο, σύμφωνα με τη Volta (2002: 169) και άλλους μελετητές, αναφέρεται σε όλα τα έργα της χιουμοριστικής του περιόδου:

«Σε Οποιον Αφορά

Απαγορεύω την ανάγνωση του κειμένου δυνατά κατά τη διάρκεια της μουσικής εκτέλεσης. Κάθε αδυναμία τήρησης αυτής της απαίτησης θα επιφέρει τη δίκαιη αγανάκτησή μου ενάντια στο ενδεχόμενο άτομο. Καμία ειδική περίπτωση δε θα επιτραπεί.

Erik Satie» (Volta, 2002: 16).

3.7. Κείμενο συνθετικής αισθητικής (1917)

Κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του συμφωνικού έργου *Socrate* στα τέλη του 1917, ο Satie έγραψε ένα «[...] μοναδικό και ολοκληρωτικά σοβαρό» (Orledge, 1990: 68) κείμενο για τη συνθετική του σκέψη στο εξώφυλλο του αντίστοιχου χειρόγραφου τετραδίου. Δεδομένου ότι ο Satie ποτέ δε μιλούσε για τη λογική πίσω από τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζονταν οι συνθέσεις του, το κείμενο αυτό ξεχωρίζει όντας το μοναδικό στο οποίο ο ίδιος μιλά χωρίς τη χαρακτηριστική του ειρωνεία για κάποιες ιδέες της συνθετικής του αισθητικής. Ο Orledge (2001: 316) θεωρεί το παρακάτω κείμενο, κλειδί για την κατανόηση των έργων του συνθέτη, αναφέροντας ότι «[...] εξετάζοντας κανείς οποιοδήποτε έργο του Satie, θα πρέπει να έχει στο μυαλό το κείμενο της συνθετικής του αισθητικής». Το κείμενο έχει ως εξής:

«Περιεχόμενο (Ιδέα) & Τέχνη (Κατασκευή)

Η τέχνη είναι συχνά ανώτερη από το περιεχόμενο.

Το να έχει κανείς μια αίσθηση για την αρμονία σημαίνει να έχει μια αίσθηση για την τονικότητα.

Η σοβαρή εξέταση μιας μελωδίας θα είναι πάντα, για το μαθητή, μια εξαιρετική αρμονική άσκηση.

Μια μελωδία δεν υποδηλώνει την *αρμονία της*, περισσότερο από ότι ένα ποτό υποδηλώνει το *χρώμα του*. Η αρμονική προοπτική μιας μελωδίας είναι άπειρη, γιατί μια μελωδία είναι μόνο μια έκφραση μέσα στη συνολική Έκφραση.

Μη ξεχνάτε ότι η μελωδία είναι η *Ιδέα, το περίγραμμα* όπως επίσης και η μορφή και το περιεχόμενο ενός έργου. Η αρμονία είναι ένας φωτισμός, μια έκθεση του αντικειμένου, η αντανάκλασή του.

Στη σύνθεση, τα διάφορα μέρη, μεταξύ τους, δεν ακολουθούν πια 'σχολικούς' κανόνες. Το 'σχολείο' έχει έναν εκπαιδευτικό σκοπό, τίποτα περισσότερο" η σύνθεση έχει έναν αισθητικό σκοπό, στον οποίο το γούστο από μόνο του παίζει ρόλο.

Ας μην κάνουμε λάθος: η κατανόηση της γραμματικής δε συνεπάγεται την κατανόηση της λογοτεχνίας" η γραμματική μπορεί να βοηθήσει ή να απορριφθεί κατά την επιθυμία του συγγραφέα και υπό την ευθύνη του. Η μουσική γραμματική δεν είναι τίποτα άλλο από γραμματική.

Κάποιος δε μπορεί να κρίνει την τέχνη ενός καλλιτέχνη σαν να αποτελούσε ένα σύστημα. Όπου υπάρχει μορφή και ένα νέο στιλ γραψίματος, υπάρχει μια καινούρια τέχνη.

Το να μιλάει κανείς για 'τέχνη' χρειάζεται μεγάλη προσοχή και – σε κάθε περίπτωση – μεγάλη γνώση.

Ποιος κατέχει τέτοια γνώση;

Το λάθος ξεκινάει από το ότι πάρα πολλοί καλλιτέχνες στερούνται ιδεών γενικά, ακόμη και συγκεκριμένων ιδεών.

Οι Μεγάλοι Δάσκαλοι λάμπουν μέσω των ιδεών τους, η τέχνη τους είναι ένα απλό μέσο για το σκοπό, τίποτα περισσότερο. Είναι οι ιδέες τους που διαρκούν.

Αυτό που πετυχαίνουν είναι πάντα καλό και φαίνεται φυσικό σε μας.

Η τέχνη του Bach δεν είναι μια άσκηση αντίστιξης. Η τέχνη, σε μία άσκηση, θα μπορούσε να είναι ελαττωματική. Στη σύνθεση, είναι τέλεια.

Ποιος καθιέρωσε τις Αλήθειες που κυβερνούν την Τέχνη; Ποιος;

Οι Δάσκαλοι. Δεν είχαν δικαίωμα να το κάνουν και είναι ανέντιμο να αναγνωρίσουμε αυτή τη δύναμη σε αυτούς. [...].

Ας είμαστε καλλιτέχνες υποσυνείδητα.

Η Ιδέα μπορεί να υπάρξει χωρίς Τέχνη.

Ας μην εμπιστευόμαστε την Τέχνη: συχνά δεν είναι τίποτε άλλο παρά δεξιοτεχνία.

Ο μπρεσιονισμός είναι η τέχνη της Ανακρίβειας: σήμερα τείνουμε προς την Ακρίβεια» (Orledge, 1990: 68-69).

4. ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από την παραπάνω προσπάθεια περιγραφής των πιανιστικών έργων του Satie, γίνεται φανερό ότι τα έργα κάθε μιας από τις πέντε συνθετικές του περιόδους εμφανίζουν κάποια ξεχωριστά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, αυτό που είναι αξιοσημείωτο στο πιανιστικό έργο του Satie ως σύνολο είναι η απουσία μιας συνεχόμενης γραμμής εξέλιξης με κάποιο συμβατικό τρόπο. Μπορεί να ειπωθεί ότι τα πρώτα έργα για πιάνο είναι αρμονικά περισσότερο εξεζητημένα από αυτά της χιουμοριστικής περιόδου του συνθέτη. Αν και η σημαντικότερη αλλαγή στην πιανιστική πορεία του Satie είναι η εμφάνιση της γραμμικής αντιστικτικής υφής στα έργα μετά τη φοίτησή του στη Schola Cantorum, δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία θα υπέβαλλαν την αναγνώριση κάποιας εξελικτικής πορείας σε ένα τεχνικό ή αισθητικό επίπεδο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Orledge (1990: 1), το σύνολο του πιανιστικού έργου του Satie φανερώνει την πρόθεση του συνθέτη για συνεχή ανανέωση κάτω από ένα σταθερό αισθητικό στόχο. Παρακάτω γίνεται μια προσπάθεια περιγραφής των στοιχείων που διέπουν το σύνολο του πιανιστικού έργου του συνθέτη και αποκαλύπτουν τις αισθητικές του επιδιώξεις.

Σε μια εποχή όπου οι αρχές του ύστερου ρομαντισμού είχαν μια σημαντική επιρροή στη μουσική των περισσότερων Γάλλων συνθετών¹, τα πιανιστικά έργα του Satie ξεχωρίζουν για την εξαιρετική τους **συντομία**. Ξεκινώντας από τις *Ogives* του 1886 μέχρι και τα *Nocturnes* του 1919 τα έργα του Satie σπάνια καταλαμβάνουν πάνω από τρεις σελίδες μουσικής. Όπως αναφέρουν πολλοί μελετητές, ο Satie παρέμεινε κατά κύριο λόγο ένας συνθέτης μινιατούρας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Cocteau, «το μικρότερο έργο του Satie είναι μικρό με τον τρόπο που μια κλειδαρότρυπα είναι μικρή. Τα πάντα αλλάζουν όταν βάζεις το μάτι σου σε αυτήν» (Volta, 2002: 11).

Αυτή η λακωνικότητα συνδυάζεται με μια **απλότητα** η οποία αφορά σημαντικά στοιχεία της συνθετικής του τεχνικής (μουσική υφή, μελωδία, μορφή).

Σε όλες τις περιόδους της συνθετικής του πορείας, τα πιανιστικά έργα του Satie εμφανίζουν μια απλή **μουσική υφή**. Στην ομοφωνική υφή των έργων πριν το 1900, μια λιτή μελωδική γραμμή υποστηρίζεται από μια συνοδεία η οποία κινείται ακολουθώντας ένα απaráλλακτο ρυθμικό σχήμα από την αρχή μέχρι και το τέλος του έργου (βλ. *Gymnopédies*, *Gnossiennes*, *Danses de travers*). Οι μοναδικές αλλαγές που συμβαίνουν στη συνοδεία των έργων αυτών είναι αρμονικές, ποτέ ρυθμικές ή αλλαγές στην περιοχή έκτασης. Μια απλή μουσική υφή εμφανίζουν και τα έργα της μυστικιστικής περιόδου. Η χρήση της παράλληλης αρμονίας (*Ogives*, *Le Fils des étoiles*), η οποία αποτελεί ένα διευρυμένο ισοδύναμο μιας μελωδικής γραμμής, καθώς

¹ Gillmor, 1988: 1, 5.

και η ξεκάθαρα μελωδική σύλληψη πίσω από τις συγχορδιακές ακολουθίες των έργων (βλ. *Sonneries de la Rose+Croix*, *Prélude de La Porte héroïque du ciel*), η οποία αποκαλύπτεται μέσα από τα συνθετικά συστήματα του Satie αυτής της περιόδου, οδηγούν σε μια κάθετη συγχορδιακή υφή η οποία διαμορφώνεται πάνω σε μια απλή μελωδική ιδέα. Μετά τις σπουδές του Satie στη Schola Cantorum και την άμεση σύνδεσή του με το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής, τα πιανιστικά έργα αποκτούν ένα γραμμικό αντιστικτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, η απλότητα της γραμμικής αυτής υφής αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι ο Satie σπάνια επεκτείνει το μουσικό διάλογο σε περισσότερες από δύο φωνές.

Όσον αφορά στη μελωδία, οι μελωδικές γραμμές των περισσότερων έργων μέχρι και τη μυστικιστική περίοδο του συνθέτη κινούνται συνήθως με μεγάλες ρυθμικές αξίες, εναλλάσσοντας δύο ή τρεις μόνο από αυτές. Οι μελωδικές γραμμές των *Gymnopédies* για παράδειγμα, κινούνται με αξίες τετάρτου, ήμισυ και ήμισυ παρεστιγμένου, ενώ αυτές του *Prélude de La Porte héroïque du ciel* εναλλάσσουν μόνο τέταρτα και όγδοα. Επιπλέον, ο Satie αποφεύγει τη μελωδική κίνηση με μεγάλα διαστήματα και οι μελωδίες του κινούνται κυρίως βηματικά και με μικρά διαστήματα. Τέλος, τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από μια διατονική ως επί το πλείστον τροπικότητα, η οποία φανερώνει την επιρροή από τη μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική. Αν και τα έργα μετά το 1911 εμφανίζουν μια μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία σε σχέση με τα προηγούμενα, η διατονικότητα και η τροπικότητα δεν εγκαταλείπονται οριστικά ποτέ από το συνθέτη· τροπικές μελωδικές γραμμές εμφανίζονται ακόμη στα *Sports et divertissements* του 1914, ενώ και τα *Nocturnes* του 1919 περιέχουν τροπικές καταλήξεις.

Η απλότητα όσον αφορά στη μορφή των έργων γίνεται φανερή από την αντικατάσταση του στοιχείου της ανάπτυξης των μουσικών ιδεών με αυτό της πιστής ή παραλλαγμένης επανάληψής τους. Οι μορφές τύπου μωσαϊκού που είδαμε στις *Sarabandes* και ακόμη πιο χαρακτηριστικά στο *Prélude de La Porte héroïque du ciel*, όπου ολόκληρο το έργο είναι κατασκευασμένο από την αντιπαράθεση μικρών μουσικών μονάδων που δίνουν την εντύπωση ότι εμφανίζονται σε τυχαία σειρά, χαρακτηρίζουν περισσότερο ή λιγότερο όλα τα έργα του Satie. Αυτό το οποίο αλλάζει στις *Gnossiennes* ή στα *Pièces froides* σε σχέση με τα δύο παραπάνω έργα, είναι το ότι οι 'ψηφίδες' του 'μωσαϊκού' είναι μεγαλύτερες σε έκταση και εμφανίζουν μια εσωτερική πληρότητα και ένα βαθμό μορφολογικής αυτονομίας. Ωστόσο και πάλι τα έργα αυτά είναι κατασκευασμένα από τη συνεχή επανάληψη δύο, τριών ή και περισσότερων μουσικών φράσεων. Αν και στα έργα της χιουμοριστικής του περιόδου ο Satie χρησιμοποιεί πολύ λιγότερο το στοιχείο της επανάληψης, η μορφή των έργων χαρακτηρίζεται και πάλι από την αντιπαράθεση μουσικών μονάδων από τις οποίες καμία δεν αναπτύσσεται. Τέλος, η χρήση της ιδέας του απαντητικού τρόπου

ψαλμωδίας για την κατασκευή της μορφής έργων όπως οι *Ogives*, οι *Sonneries de la Rose+Croix* και οι *Vexations*, οδηγεί σε μια απλή μορφή η οποία στηρίζεται αποκλειστικά σε διαφοροποιημένες όσον αφορά στην υφή επαναλήψεις μιας μόνο μελωδικής ιδέας.

Εκτός από τη συντομία και την απλότητα, ένα στοιχείο το οποίο διέπει το έργο του Satie στο σύνολό του είναι η **αποφυγή δημιουργίας υποκειμενικής δραματικής έντασης** και η επιδίωξη για μια πιο αντικειμενική μορφή τέχνης².

Οι Myers (1968: 22-23) και Gillmor (1988: 82) κάνουν μια σύνδεση ανάμεσα στην πρόθεση αυτή του Satie και στην επιρροή του συνθέτη από τη μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική, η οποία εμφανίζεται στα έργα του με διάφορους τρόπους (χρήση τροπικών μελωδικών γραμμών, παράλληλη αρμονία, ασύμμετρη φραστική δομή, μορφολογική ιδέα του απαντητικού τρόπου ψαλμωδίας), παρατηρώντας σχετικά:

«Ο Satie είδε στην απρόσωπη, αμέτοχη, απόμακρη και αποστασιοποιημένη από κάθε υποκειμενική δραματική ένταση ποιότητα αυτής της μουσικής [της μεσαιωνικής εκκλησιαστικής μουσικής], στοιχεία τα οποία θα μπορούσαν, με κατάλληλες τροποποιήσεις, να πλησιάσουν το δικό του ξεχωριστά μοναχικό τρόπο έκφρασης».

Εκτός από την παραπάνω επιρροή, η απουσία δραματικής έντασης υποδηλώνεται από την ολοκληρωτική σχεδόν απουσία δυναμικής ανάπτυξης στα έργα του Satie. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω σχετικά με τη **μορφή των έργων**, ο Satie αντικαθιστά το στοιχείο της ανάπτυξης των μουσικών ιδεών με αυτό της πιστής ή ελαφρώς παραλλαγμένης επανάληψής τους. Ο Orledge (1990: 160) παρατηρεί σχετικά ότι αν και ορισμένα έργα φανερώνουν κάποια στοιχεία ανάπτυξης (*Le Fils des étoiles*, *Sonneries de la Rose+Croix*, *Embryons desséchés*), αυτή αφορά μόνο κάποιες ρυθμικές και αρμονικές παραλλαγές των βασικών μοτιβικών ιδεών και τα έργα του Satie στερούνται την αίσθηση της συνέχειας και της δυναμικής εξέλιξης η οποία συνδέεται με το στοιχείο της ανάπτυξης.

Η απουσία δραματικής έντασης υποστηρίζεται επιπλέον από τη χρήση της **αρμονίας** από το Satie. Σε καμία περίοδο της συνθετικής του πορείας ο Satie δε χρησιμοποιεί την αρμονία με στόχο να τονίσει τις δυναμικές σχέσεις μεταξύ των συγχορδιών δημιουργώντας την αίσθηση δραματικής κατεύθυνσης προς ένα στόχο. Αν και τα πρώτα έργα για πιάνο χαρακτηρίζονται από ένα τροπικό ως επί το πλείστον αρμονικό υπόβαθρο, ο Satie σπάνια χρησιμοποιεί ένα μόνο τρόπο σε κάθε κομμάτι,

² Αγγλ. 'objective form of art' (Perloff, 1991: 17). Βλ. επίσης τις απόψεις της Rowley στην επόμενη σελίδα.

γεγονός το οποίο δημιουργεί μια τροπική ασάφεια στα έργα και αφαιρεί την αίσθηση ύπαρξης κάποιων ισχυρών αρμονικών συνδέσεων. Στα έργα της μυστικιστικής περιόδου η ευρεία χρήση του διαστήματος του τριτόνου, τόσο στην κάθετη διάστασή του – δημιουργία ελαττωμένων συγχορδιών (*Vexations*) – όσο και στην οριζόντια διάσταση – σχέσεις θεμελίου μεταξύ συνδεδεμένων συγχορδιών (βλ. ειδικά την πρώτη *Sonnerie de la Rose+Croix*) – δίνει ένα περισσότερο χρωματικό χαρακτήρα στα έργα και οδηγεί στη διαδοχή μη λειτουργικών αρμονικών ακολουθιών. Απότομες αλλαγές σε τονικές περιοχές και απρόσμενες αρμονικές συνδέσεις μεταξύ των μουσικών μονάδων χαρακτηρίζουν τα έργα της χιουμοριστικής περιόδου του συνθέτη (βλ. ειδικά *Sports et divertissements*)³.

Επιπλέον, σύμφωνα με τη Rowley⁴, η ‘κυβιστική’ προσέγγιση ενός μουσικού έργου, μέσω της παρουσίασής του ως αντικειμένου το οποίο παρατηρείται από ελαφρά διαφορετικές οπτικές γωνίες, φανερώνει την αποστασιοποίηση του συνθέτη από το μουσικό του παράγωγο. Όπως αναφέρει η Rowley (ό.π.), η σύνθεση τριών διαφορετικών εμφανίσεων του ίδιου ουσιαστικά μουσικού υλικού φανερώνει μια αντικειμενική μορφή τέχνης, όπου το μουσικό έργο δεν περιορίζεται σε μία μόνο ‘τέλεια’ εκδοχή, αλλά υπάρχουν πολλές ισάξια αποδεκτές μορφές ύπαρξής του.

Τέλος, ο δανεισμός προϋπαρχουσών μελωδιών και η παρωδιστική προσέγγιση του δανεισμένου αυτού υλικού μπορεί πιθανόν να θεωρηθεί ως ένας ακόμη τρόπος για το Satie να διατηρήσει την απόσταση από το μουσικό έργο και την αντικειμενική ποιότητα της μουσικής του.

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο⁵, το χιούμορ του Satie στα έργα της χιουμοριστικής περιόδου κατευθύνεται κυρίως ενάντια στις καθιερωμένες αισθητικές αντιλήψεις της ρομαντικής περιόδου, με την έμφαση στη μεγάλη εκφραστικότητα και τη θεώρηση του καλλιτέχνη ως ποιητή ‘υψηλών’ καλλιτεχνικών δημιουργημάτων. Ο Gillmor (1988: xiv) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ολόκληρη η συνθετική πορεία και η αισθητική του Satie μπορούν ίσως να θεωρηθούν ως μια έντονη αντίδραση στα ιδεώδη του γερμανικού ρομαντισμού. Πράγματι, όχι μόνο το χιούμορ αλλά και τα γενικά τεχνικά χαρακτηριστικά της συνθετικής γραφής του Satie που περιγράφηκαν παραπάνω αποκαλύπτουν μια έντονη αντίθεση με τα κυρίαρχα μουσικά χαρακτηριστικά του ύστερου ρομαντισμού⁶ την έμφαση στην έκφραση έντονων προσωπικών συναισθημάτων, τον έντονο χρωματισμό και το γιγαντισμό του Wagner⁶.

³ Πρβλ. την άποψη του Gillmor για τη χρήση της αρμονίας από το Satie στα έργα της χιουμοριστικής περιόδου, σ. 90, καθώς και τις απόψεις του Satie για την αρμονία στο κείμενο της συνθετικής του αισθητικής, σ. 107-108.

⁴ Rowley, Caitlin. «Satie the Neoclassicist». Ανάκτηση από <<http://www.comcen.com.au/~carowley/neoclass.htm>>, (21.06.2006).

⁵ Βλ. κεφάλαιο 3.4.3., σ. 92-93.

⁶ Βλ. Morgan, 1991: 50-51.

Τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά της μουσικής του Satie έγιναν το κύριο θέμα του σημαντικού κειμένου του Γάλλου ποιητή Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, το οποίο δημοσιεύτηκε το Μάρτιο του 1918, λίγους μήνες μετά την πρώτη εκτέλεση του μπαλέτου *Parade* στο Παρίσι⁷. Όπως αναφέρει ο Gillmor, «[...] το *Le Coq et l'Arlequin* είναι μια έκκληση για μια καθαρά γαλλική μουσική, απελευθερωμένη από τη μόλυνση ξένων στοιχείων» (Gillmor, 1988: 210). Ο Cocteau ισχυρίστηκε κυρίως ότι ο Satie και οι ακόλουθοί του αντικαθιστούσαν τη μεγαλοπρέπεια και ευγένεια της γερμανικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα και του γαλλικού ιμπρεσιονισμού με μια πραγματικά γαλλική τέχνη, χαρακτηριζόμενη από συντομία, αντικειμενικότητα και τη χρήση πηγών από την ελαφρά μουσική⁸. Για τον Cocteau, ο ιμπρεσιονισμός του Debussy δεν ήταν πραγματικά γαλλικός, αλλά ήταν απλώς μια νέα μορφή του γερμανικού ρομαντισμού, καθώς έφερε μαζί του την πίστη του 19^{ου} αιώνα στον καλλιτέχνη ως ιδιοφυΐα η οποία καθορίζει μια εποχή⁹. Τονίζοντας την αντιρομαντική στάση του Satie, με την αντίθεσή του στο μεταχειρισμό της τέχνης ως ιερής και αμόλυντης, όπως επίσης και την έμφαση του συνθέτη στη μελωδική απλότητα και καθαρότητα, ο Cocteau παρουσιάζει το Satie ως τον πρώτο πραγματικά Γάλλο συνθέτη του 20^{ου} αιώνα.

Στο φυλλάδιό του ο Cocteau έκανε τη μουσική απλότητα ένα κεντρικό θέμα θεωρώντας την ως την κύρια αρετή της γαλλικής μουσικής. Επηρεασμένος από τα στοιχεία που άκουσε στη μουσική του Satie και ιδιαίτερα σε αυτά του μπαλέτου *Parade*, ο Cocteau τόνισε τη γήινη, καθημερινή φύση της μουσικής, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη στενή σχέση της σοβαρής με την ελαφρά μουσική. Για τον Cocteau, το περιβάλλον της ελαφράς μουσικής θα μπορούσε να αποτελέσει σημαντική πηγή έμπνευσης της νέας γαλλικής μουσικής. Επιπλέον, ο Cocteau έκανε λόγο για την πρακτική, χρηστική πλευρά της μουσικής απλότητας, μιλώντας για μια μουσική στην οποία κάποιος μπορεί να ζει όπως σε ένα σπίτι¹⁰. Ο Gillmor (1988: 211) κάνει μια ενδιαφέρουσα σύνδεση ανάμεσα στο αίτημα του Cocteau για το χρηστικό χαρακτήρα της μουσικής και τη *Musique d'ameublement* του Satie¹¹.

Η τρίτη πλευρά της μουσικής απλότητας αφορά στην αντίθεση του Cocteau με την περιπλοκότητα και στον εναγκαλισμό μιας μουσικής βασισμένης στην οικονομία των μέσων, την απλότητα της μελωδικής γραμμής και την καθαρότητα της μορφής. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ένας ποιητής έχει πάντα πάρα πολλές λέξεις στο λεξιλόγιό του, ένας ζωγράφος πάρα πολλά χρώματα στην παλέτα του και

⁷ Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τις αντιδράσεις μετά την πρώτη εκτέλεση του μπαλέτου και το πλαίσιο στο οποίο γράφτηκε το *Le Coq et l'Arlequin*, βλ. κεφάλαιο 2., σ. 18.

⁸ Perloff, 1991: 4.

⁹ Perloff, 1991: 11.

¹⁰ Perloff, 1991: 106.

¹¹ Για τη *Musique d'ameublement*, βλ. κεφάλαιο 2., σ. 19 και κεφάλαιο 3.2.3., σ. 57-58.

ένας μουσικός πάρα πολλές νότες στο πληκτρολόγιό του»¹². Ως εναλλακτική λύση στα μεγαλειώδη έργα του Wagner, ο Cocteau πρότεινε το «σύντομο, απλό και ειλικρινές έργο»¹³.

Αν και τα στοιχεία της μουσικής απλότητας, της τάξης, της σαφήνειας και του περιορισμού ήταν κάποια από τα κύρια αιτήματα των συνθετών της Société Nationale ήδη από την εποχή ίδρυσής της το 1871¹⁴, σύμφωνα με την Perloff (1991: 107), ο Cocteau άντλησε τον ορισμό της μουσικής απλότητας από τα στοιχεία τα οποία άκουσε κυρίως στη μουσική του Satie. Όπως έγραψε: «Ο Satie διδάσκει αυτό που, στην εποχή μας, είναι η μεγαλύτερη τόλμη, την απλότητα» (Perloff, ό.π.). Τέλος, ο Cocteau έκανε μια σύνδεση ανάμεσα στον περιορισμό και την ακρίβεια της ελαφράς μουσικής, την απλότητα του Satie και τις αρχές του κλασικισμού του 18^{ου} αιώνα. Αρκετές φορές στο *Le Coq et l'Arlequin* ο Cocteau χρησιμοποίησε τον όρο 'κλασικός' για την περιγραφή στοιχείων της μουσικής του Satie¹⁵.

Το γεγονός ότι οι αισθητικές απόψεις που εκφράζονται από τον Cocteau στο *Le Coq et l'Arlequin* είναι επηρεασμένες από τη μουσική και την αισθητική στάση του Satie είναι φανερό. Ωστόσο, η επιρροή ήταν αμοιβαία. Το μανιφέστο του Cocteau έδωσε ακόμη περισσότερη φήμη στο Satie από αυτήν που είχε ήδη αποκτήσει ο συνθέτης με την εκτέλεση του *Parade* και τα γραπτά του, όπου επιτίθεται στον ακαδημαϊσμό και εκφράζει τις αισθητικές του απόψεις, εμφανίζονται τολμηρότερα και συχνότερα μετά τη δημοσίευση του *Le Coq et l'Arlequin* το 1918. Στο περιοδικό *Le Coq*¹⁶, 2, Ιούνιος 1920, για παράδειγμα, ο Satie έγραψε:

«[...] Ας ευχαριστήσουμε τον Cocteau που μας βοήθησε να βγούμε από τον τοπικιστικό και ακαδημαϊκό εθισμό στη βαρεμάρα, της πρόσφατης μπρεσιονιστικής μουσικής»¹⁷,

ενώ στο περιοδικό *L'Esprit Nouveau*, II, 7, April 1921, p. 833-834, ο συνθέτης επιτίθεται ενάντια στο γαλλικό ενθουσιασμό για τη μουσική του Wagner με τη χαρακτηριστική του ειρωνεία:

Οι άνθρωποι που δεν αγαπούν το Wagner δεν αγαπούν τη Γαλλία... Δεν το ξέρατε ότι ο Wagner ήταν Γάλλος; – από τη Λειψία... Αλλά ήταν...

Το έχετε ξεχάσει;... Ήδη;... Εσείς;... Ένας πατριώτης;...¹⁸

¹² Gillmor, 1988: 210.

¹³ Perloff, 1991: 107.

¹⁴ Morgan, 1988: 41.

¹⁵ Perloff, ό.π.

¹⁶ Το περιοδικό *Le Coq* ιδρύθηκε και εκδόθηκε από τους Cocteau, Raymond Radiguet, Paul Morand, Lucien Daudet, Max Jacob και Blaise Cendrars, λίγο μετά τη δημοσίευση του *Le Coq et l'Arlequin* (Perloff, 1991: 5).

¹⁷ Volta, 2002: 151.

Το μανιφέστο του Cocteau και ακόμη περισσότερο η αισθητική στάση του Satie είχαν μια σημαντική επιρροή στην ομάδα των Γάλλων συνθετών που είναι γνωστοί ως 'Les Six'¹⁹. Από τους έξι συνθέτες, ιδιαίτερα οι Milhaud, Poulenc και Auric ήταν αυτοί οι οποίοι περισσότερο αναγνώρισαν και διατήρησαν την αρχική επιρροή τους από τη μουσική και την αισθητική στάση του Satie. Στο περιοδικό *Le Coq* οι συνθέτες αυτοί επιτίθονταν στη μουσική παράδοση, το Wagner και τον ιμπρεσιονισμό, επιδιώκοντας μια στροφή σε μια πιο αντικειμενική και σεμνή τέχνη, χαρακτηριζόμενη από καθαρότητα, αυθορμητισμό και χρήση πηγών από την ελαφρά μουσική. Τα στοιχεία αυτά, τα οποία σύμφωνα με το Morgan (1991: 162) «[...] καθόρισαν την ουσία του 'νέου πνεύματος'»²⁰, διαμόρφωσαν το μουσικό τους στυλ τα επόμενα χρόνια²¹.

Η σύνδεση των συνθετών αυτών με το ρεύμα του νεοκλασικισμού²² δικαιολογεί ίσως σε μεγάλο βαθμό τη συχνά αναφερόμενη επιρροή του Satie στο παραπάνω ρεύμα²³. Για τη Rowley (ό.π.), η αφοσίωση του Satie στη μουσική αντικειμενικότητα και στην απλότητα της μελωδικής γραμμής, του ρυθμού και της αρμονίας, η επιρροή του από τη μεσαιωνική εκκλησιαστική μουσική, η χρήση λαϊκών μελωδιών και η νέα προσέγγιση μουσικών μορφών και ειδών προηγούμενων εποχών, είναι στοιχεία τα οποία φανερώσουν την άμεση σύνδεση του Satie με το κίνημα του νεοκλασικισμού. Σίγουρα, έργα όπως η *Sonatine bureaucratique* και τα *Nocturnes* εμφανίζουν στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνουν αυτήν την άποψη. Επιπλέον, η πρόθεση του συνθέτη για 'μια επιστροφή στην κλασική απλότητα με μια σύγχρονη ευαισθησία' στο συμφωνικό έργο *Socrate*²⁴, έρχεται σε άμεση συνάρτηση με την παρατήρηση του Morgan (1991: 172) ότι η βασική ιδέα πίσω από το κίνημα του νεοκλασικισμού «[...] δεν ήταν η επιστροφή στο παρελθόν, [...], αλλά η αναβίωση συγκεκριμένων βασικών παραδοσιακών συνθετικών αρχών με τρόπους σύμφωνους με τη σύγχρονη αρμονική και ρυθμική πρακτική». Ωστόσο, η ξεκάθαρα σατιρική προσέγγιση του δανεισμένου υλικού από το Satie στα πιανιστικά έργα της χιουμοριστικής του περιόδου, καθώς και η απουσία του στοιχείου της ανάπτυξης από το σύνολο της μουσικής του παραγωγής, δημιουργούν σημαντικές επιφυλάξεις όσον αφορά στο γενικό χαρακτηρισμό του συνθετικού του έργου ως 'νεοκλασικού'.

¹⁸ Volta, 2002, 152.

¹⁹ Βλ. κεφάλαιο 2., σ. 18.

²⁰ Ο όρος '*esprit nouveau*' ('νέο πνεύμα') χρησιμοποιήθηκε από τον Guillaume Apollinaire στις σημειώσεις του προγράμματος για την πρώτη εκτέλεση του *Parade*, περιγράφοντας τη νέα αισθητική του μπαλέτου (Shattuck, 1961: 153).

²¹ Βλ. Gillmor (1988: 212), Perloff (1991: 6, 17).

²² Βλ. Γκρίφιθς (1993: 120-126), Morgan (1991: 162-167).

²³ Ο Morgan (1991: 168), αναφέρει επίσης την επιρροή του σημαντικότερου ίσως εκπροσώπου του νεοκλασικισμού, Igor Stravinsky, από το *Le Coq et l'Arlequin* του Cocteau και τη μουσική του Satie.

²⁴ Βλ. κεφάλαιο 3.5.2., σ. 103.

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο για ένα συνθέτη του οποίου οι τεχνικές ικανότητες αμφισβητήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από ένα πλήθος συνθετών και μουσικοκριτικών της εποχής του, είναι «[...] η διεισδυτικότητα της επιρροής του στον 20^ο αιώνα» (Orledge, 1990: 262). Όπως αναφέρει η Volta (2002: 9), τα καλλιτεχνικά κινήματα του συμβολισμού, κυβισμού, ντανταϊσμού και σουρεαλισμού θεώρησαν το Satie ως μέλος τους. Επίσης, εκτός από την επιρροή του σε σύγχρονους του συνθέτες, όπως Ravel, Debussy²⁵, Poulenc, Milhaud, Auric, Stravinsky, αρκετοί άλλοι συνθέτες του 20^{ου} αιώνα έχουν αναγνωρίσει το Satie ως μια σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση του μουσικού τους στιλ. Ανάμεσά τους είναι ο John Cage, του οποίου η ανακάλυψη της μουσικής του Satie μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο βοήθησε σημαντικά στη δημιουργία νέου ενδιαφέροντος για τη μουσική του Γάλλου συνθέτη, καθώς και οι Άγγλοι εκπρόσωποι του κινήματος του μινιμαλισμού, Gavin Bryars και Howard Skempton²⁶.

²⁵ Για την αναγνώριση από το Ravel της επιρροής του Satie στο έργο του, βλ. Orledge, 1990: 250, ενώ για μια λεπτομερή περιγραφή της αμοιβαίας επιρροής μεταξύ του Satie και του Debussy, βλ. Orledge, 1990: 39-67.

²⁶ Orledge, 1990: 261-2. Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη σύνδεση του Satie με το κίνημα του μινιμαλισμού, βλ. Rowley, <<http://www.comcen.com.au/~carowley/points.htm>>, (28.09.2005).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Πρωτογενείς πηγές (παρτιτούρες):

Satie, Erik. *Ogives*. Paris: Le Chant du Monde, 1965.

Satie, Erik. *3 Sarabandes, 3 Gymnopédies, 3 Gnossiennes, Le fils des étoiles-préludes, Sonneries de la Rose+Croix, Prélude de La Porte héroïque du Ciel*. Erik Satie, Piano Music Volume 1 (Selected Works 1887-1894). Paris: Editions Salabert.

Satie, Erik. *Gnossiennes nos. 4, 5, 6, Pièces froides, Le Piccadilly, Avant-dernières pensées, Trois Nocturnes*. Paris: Editions Salabert.

Satie, Erik. *Embryons desséchés*. Erik Satie: Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano. New York: Dover Publications, Inc., 1989.

Satie, Erik. *Sports et divertissements*. Paris: Musique Contemporaine (Salabert), 1964.

Satie, Erik. *Enfantines*. The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1983.

Satie, Erik. *Sonatine bureaucratique*. Erik Satie: Leichte Klavierstücke und Tänze. Bärenreiter, 1999.

2. Δευτερογενείς πηγές:

2.1. Βιβλία-Πανεπιστημιακές παραδόσεις:

Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική Επισκόπηση, Τόμος Α' (Μέχρι τον 16^ο αιώνα)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995.

Γιάννου, Δημήτρης. *Η συμφωνία, Σημειώσεις (αποσπάσματα)*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστημιακό τυπογραφείο, εαρινό εξάμηνο 2003.

Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα. *Μουσική εικονογραφία. Η σχέση των εικαστικών τεχνών με την μουσική και το θέαμα στον 20^ό αιώνα (Συνοπτικές σημειώσεις)*. ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστημιακό τυπογραφείο, 2000-2001.

Eco, Umberto. *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*. (μτφρ. Μαριάννα Κονδύλη). 2^η έκδοση, Αθήνα: Εκδόσεις νήσος, 2001. (1^η έκδοση, 1994). (τ.π.: *Come si fa una tesi di laurea*. Μιλάνο: Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1977)

Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. Boston: Twayne Publishers, 1988.

Γκρίφιθς, Πολ. *Μοντέρνα Μουσική*. (μτφρ. Μαρία Κωστίου). Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993. (τ.π.: Griffiths, Paul. *A Concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*, 1978).

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton & Company, 1991.

Myers, Rollo H. *Erik Satie*. 2nd rev. ed., New York: Dover Publications, Inc., 1968. (1^η έκδοση, London: Denis Dobson Ltd., 1948).

Orledge, Robert. *Satie the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Perloff, Nancy. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Persichetti, Vincent. *Twentieth Century Harmony, Creative Aspects and Practice*. New York, London: W·W·Norton & Company, 1961.

Σατί, Ερίκ. *Εκτός ήχου*. (μτφρ. Μαρία Ευσταθιάδη). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990.

Shattuck, Roger. *The Banquet Years: The Arts in France 1885-1918*. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1961. (1η έκδοση, Toronto, Random House, 1958).

Ταμπακάκη, Πολίνα. «Γυμνοπαιδείες» Γιώργου Σεφέρη – Ερίκ Σατί, Στιγμιότυπα μιας πνευματικής επικοινωνίας. Αθήνα: Εκδόσεις Ορίολος, 2002.

Χαραλαμπίδης, Άλκης. *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα, Τόμος Ι, (1880-1920)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1990.

Volta, Ornella (edited by). *A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie*. London: Atlas Press, 2002. (1^η έκδοση, 1996).

2.2. Άρθρα Περιοδικών:

Adams, Courtney S. «Erik Satie and Golden Section Analysis». *Music and Letters*, 77, no. 2, 1996, pp. 242-252.

Austin, William. «Satie before and after Cocteau». *The Musical Quarterly*, 48, no. 2, 1962, pp. 216-233. Ανάκτηση από <<http://www.jstor.org/>>, (01.02.2006).

Gowers, Patrick. «Satie's Rose Croix Music (1891-1895)». *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92, 1965-1966, pp. 1-25. Ανάκτηση από <<http://www.jstor.org/>>, (10.04.2006).

Jensen, Erik F. «In Brief: Satie and the 'Gymnopédie'». *ML*, 75, no. 2, 1994, pp. 236-240.

Orledge, Robert. «Understanding Satie's 'Vexations'». *ML*, 79, no. 3, 1998, pp. 386-394.

Orledge, Robert. «Satie's Sarabandes and their importance to his composing career». *ML*, 77, no. 4, 1996, pp. 555-565.

Orledge, Robert. «Satie and the Art of Dedication». *ML*, 73, no. 4, 1992, pp. 551-564.

Orledge, Robert. «Satie at Sea and the Mystery of 'La Belle Cubaine'». *ML*, 71, no. 3, 1990, pp. 361-373.

Orledge, Robert. «Satie, Koechlin and the Ballet 'Uspud'». *ML*, 68, no. 1, 1987, pp. 26-41.

Rasin, Vera. «"Les Six" and Jean Cocteau». *ML*, 38, no. 2, 1957, pp. 164-169. Ανάκτηση από <<http://www.jstor.org/>>, (06.04.2006).

Rosinsky, Thérèse D. «Suzanne Valadon». (από το chapter 11 του *Suzanne Valadon*, New York: Universe Publishing, 1994). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article5.html>>, (29.05.2004).

Tsougras, Costas. «Modal Pitch Space – A theoretical and analytical study». *Musicae Scientiae*, VII, no. 1, 2003, pp. 57-86.

Volta, Ornella. «Give a dog a bone. Some investigations into Erik Satie». (English translation by Todd Niquette. Original title: «Le rideau se leve sur un os». *Revue Internationale de la Musique Française*, 8, no. 23, 1987). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/articl10.html>>, (01.12.2003).

Whiting, Steven M. «Erik Satie and Vincent Hyspa: Notes on a Collaboration». *ML*, 77, no. 1, 1996, pp. 64-91.

Wright, Roberts W. «The Problem of Satie». *ML*, 4, no. 4, 1923, pp. 313-320. Ανάκτηση από <<http://www.jstor.org/>>, (06.04.2006).

2.3. Λήμματα Εγκυκλοπαιδειών και Λεξικών:

Brown, Maurice. «Nocturne». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIII, ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers Ltd., 1980, σσ. 258-259.

Γιαννουλάτος, Αναστάσιος. «Μυστικισμός». *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 21, *Οι θρησκείες*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1992, σσ. 283-294.

Fogarty, Harry W. «Rosicrucians». *The Encyclopedia of Religion*, vol. 12, editor in chief: Mircea Eliade. New York: McMillan Publishing Company, 1987, pp. 476-477.

Gowers, Patrick και Wilkins, Nigel. «Satie, Erik». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVI, ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers Ltd., 1980, σσ. 515-520.

Κένεντι, Μάικλ. «Σαραμπάντ». *Το Μουσικό Λεξικό της Οξφόρδης*, τόμος Γ. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1993, σσ. 1138-39.

Μπέγζος, Μ. Π. «Τεκτονισμός». *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 21, *Οι θρησκείες*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1992, σσ. 384-385.

Μπρής, Μ. «Βιολλέ-λε-Ντυκ (Viollet-le-Duc)». *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμος 2. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1983, σσ. 296-297.

Μυκονιάτης, Ηλίας. «Γοτθική Τέχνη». *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 27, Παγκόσμια Τέχνη*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1998, σσ. 95-104.

Orledge, Robert. «Satie, Erik». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, XXII, 2nd edition*, ed. Stanley Sadie, London: McMillan Publishers Ltd., 2001, σσ. 313-321.

«Paris, § VII: After 1870». *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. by L. Macy, ανάκτηση από <<http://www.grovemusic.com>>, (06.04.2006).

Tarr, Edward H. «Fanfare». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, VI*, ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers Ltd., 1980, σσ. 378-379.

Tarr, Edward H. «Sonnerie». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, XVII*, ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers Ltd., 1980, σ. 526.

Miller, Clement A. «Glarean, Heinrich». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, VII*, ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers Ltd., 1980, σσ. 422-424.

2.4. Διαδίκτυο:

Ekbom, Torsten. «The third hearing: Judgement day for the composers». (Printed in the Swedish daily newspaper Dagens Nyheter, 30.09.1992). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article9.html>>, (29.05.2004).

Höjer, Olof. «Erik Satie and the piano». (Σημειώσεις από το CD: Erik Satie – the complete piano music vol. 1. Stockholm: Prophone Records, 1996). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article1.html>>, (23.02.2004).

Höjer, Olof. «Le Gymnopédiste». (Σημειώσεις από το CD: Erik Satie – the complete piano music vol. 1. Stockholm: Prophone Records, 1996). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article2.html>>, (29.05.2004).

Rowley, Caitlin. «Satie the Neoclassicist». Από το website 'Erik Satie's Crystal Ball'. Ανάκτηση από <<http://www.comcen.com.au/~carowley/neoclass.htm>>, (21.06.2006).

Rowley, Caitlin. «Satie and Minimalism: Parallels & Points of Contact». Ανάκτηση από <<http://www.comcen.com.au/~carowley/points.htm>>, (28.09.2005).

Shlomowitz, Matthew. «Cage's Place In the Reception of Satie». (As part of his Ph.D., University of California, San Diego, USA). Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article8.html>>, (29.05.2004).

Whittington, Stephen. «Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's Vexations». Ανάκτηση από <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>>, (29.05.2004).

2.5. Σημειώσεις από CD και δίσκους βινυλίου:

Anderson, Keith. *Erik Satie, Piano Works, vols. 1, 3, 4*. Naxos, 8.550696, 8.550698 και 8.550699, 1994.

De Haen, Frits. *Erik Satie, Piano Works*. Selcor Ltd., CLG 7037, 1992.

De Leeuw, Reinbert. «Monsieur le Pauvre». *Erik Satie, Early Piano Works, vol. 2*. Δίσκος βινυλίου: Philips, 9500 870.

Harding, James. *Erik Satie. The Four-handed piano and other works*. London: The Decca Record Company Ltd., 455 401-2, 2000.

Häyrynen, Antti. *Erik Satie, Piano Pieces*. Alba Records Oy, ABCD 115.

Morrison, Bryce. «Ciccolini plays Satie». *Satie, Works for Piano*. EMI Classics, CDM 5 67239 2, 2000.

Orledge, Robert. *Erik Satie, Piano Works - Pascal Rogé*. The Decca Record Company Ltd., 421 713-2, 1989.

Volta, Ornella. «Erik Satie: Piano Music». *The magic of Satie - Jean-Yves Thibaudet*. Decca Music Group Ltd., 470 290-2, 2002.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πιανιστική εργογραφία του Erik Satie

Ο παρακάτω κατάλογος περιλαμβάνει όλα τα έργα που ο Satie επέλεξε να δημοσιεύσει, όλα εκείνα που δημοσιεύτηκαν από το Milhaud λίγο μετά το θάνατο του συνθέτη και αδημοσίευτα ολοκληρωμένα κομμάτια στα οποία ο ίδιος έδωσε τίτλους. Ο κατάλογος στηρίζεται κυρίως στις καταγραφές των Orledge (1990: 266-335) και Gillmor (1988: 325-341). Η καταγραφή κάθε έργου περιλαμβάνει: *Πρωτότυπος τίτλος (ελληνική μετάφραση τίτλου)*, χρονολογία σύνθεσης, Εκδότης και ημερομηνία πρώτης έκδοσης* κατοπινές εκδόσεις. Πρώτη εκτέλεση (όπου είναι γνωστή). Ο τόπος της πρώτης εκτέλεσης και έκδοσης είναι το Παρίσι, εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά. Όλα τα έργα είναι γραμμένα για σόλο πιάνο, διαφορετικά αναφέρεται.

1. Έργα για πιάνο:

Allegro (Γρήγορο), 1884. Gillmor, Allan. *Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde* (Ph.D. diss., University of Toronto, 1972, plate 3)* Gillmor, 1988: 26. Πρώτη εκτέλεση: από τον Giancarlo Carlini, Teatro di Porta Romana, Milan, 12 Απριλίου 1980.

Valse-ballet (Βαλς-μπαλέτο), 1885. Δημοσιεύτηκε ως ένθετο στο περιοδικό *La Musique des familles*, 17 Μαρτίου 1887 (ως 'Op. 62')* Salabert, 1975. Πρώτη εκτέλεση: από την Anne-Marie Fontaine, Opéra-Comique, 7 Μαΐου 1979.

Fantaisie-valse (Φαντασία-βαλς), 1885. *La Musique des familles*, 28 Ιουλίου 1887* Salabert, 1975. Πρώτη εκτέλεση: από την Anne-Marie Fontaine, Opéra-Comique, 7 Μαΐου 1979.

Ogives (Γοτθικές αψίδες), 1886. Ιδιωτική έκδοση για το συνθέτη από τις εκδόσεις Dupré, 1889* Le Chant du Monde / Sikorski (Hamburg), 1965.

Trois Sarabandes (Τρεις Σαραμπάντες), 1887. No. 1: *Revue musicale S.I.M.*, 7/3, 15 Μαρτίου 1911, no. 2: *Musica*, 103, Απρίλιος 1911, ως σύνολο: Rouart-Lerolle, 1911. Πρώτη εκτέλεση της *Sarabande no. 2*: από το Maurice Ravel σε συναυλία της Société Musicale Indépendante, Salle Gaveau, 16 Ιανουαρίου 1911.

Trois Gymnopédies (Τρεις Γυμνοπαιδείες), 1888. No. 1: *La Musique des familles*, 18 Αυγούστου 1888, no. 2: Dupré (ιδιωτική έκδοση), 1895, no. 3: Dupré (ιδιωτική έκδοση), 1888, ως σύνολο: Baudoux, 1898· Rouart-Lerolle, 1911· Salabert, 1969. Πρώτη εκτέλεση της *Gymnopédie no. 3*: από το Maurice Ravel σε συναυλία της Société Musicale Indépendante, Salle Gaveau, 16 Ιανουαρίου 1911.

Gnossienne [no. 5], 1889. Salabert, 1968.

Trois Gnossiennes, 1890-93. No. 1: *Le Figaro musical*, 24, Σεπτέμβριος 1893 (ως 'No. 1'), no. 2: *Le Coeur*, 6-7, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1893 (ως '6^ο Gnossienne'), no. 3: *Le Figaro musical*, 24, Σεπτέμβριος 1893 (ως 'No. 2'), ως σύνολο: Rouart-Lerolle, 1913.

άπτιλο κομμάτι, 1891. Salabert, 1968 (ως *Première pensée Rose+Croix (Πρώτη σκέψη του Rose+Croix)*).

Gnossienne [no.4], 1891. Salabert, 1968.

Leit-motiv du 'Panthée' (Leit-motiv του 'Πάνθεου'), 1891. [Μονωδικό, δεν προσδιορίζεται το όργανο]. Péladan, Joséphin. *Le Panthée. La Décadence latine, Ethopée, no. 10*. Paris: Dentu, 1892.

Trois Sonneries de la Rose+Croix, 1892. [Χειρόγραφο με σημειώσεις για τρομπέτες και άρπες]. Παρτιτούρα για πιάνο: Dupré, 1892· Rouart-Lerolle, 1910· Salabert, 1971. Πρώτη εκτέλεση: Στα εγκαίνια του πρώτου Salon de la Rose+Croix, Galerie Durand-Ruel, 10 Μαρτίου 1892.

Fête donnée par des Chevaliers Normandes en l'Honneur d'une jeune Demoiselle (XIe siècle) (Γιορτή δοσμένη από τους Νορμανδούς Ιππότες προς Τιμήν μιας νεαρής Δεσποινίδας (11^{ος} αιώνας)), ?1892. Rouart-Lerolle, 1929 (ως το πρώτο από τα 4 *Préludes*).

Danses gothiques (Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme) (Γοτθικοί χοροί (Εννιάμερα για τη μεγαλύτερη ηρεμία και τη μεγάλη γαλήνη της Ψυχής μου)), 1893. No. 1: *Revue musicale S.I.M.*, 7/3, 15 Μαρτίου 1911, ως σύνολο: Rouart-Lerolle, 1929.

Vexations (Ενοχλήσεις), 1893. *Contrepoints*, 6, 1949· Eschig, 1969. Πρώτη εκτέλεση: (οργανωμένη από τον John Cage) Pocket Theatre, New York, 9 Σεπτεμβρίου 1963.

Gnossienne [no. 6], 1897. Salabert, 1968.

Pièces froides (Κρύα κομμάτια), 1897.

1. (3) *Airs à faire fuir (Μελωδίες που αποδιώχνουν)*

2. (3) *Danses de travers (Στραβοί χοροί)*.

Rouart-Lerolle, 1912· Salabert, 1973.

Je te veux (Σε θέλω), ?1897. [Πρωτότυπα γραμμένο για φωνή και πιάνο με στίχους του Henry Pacory]. Για σόλο πιάνο: Bellon Ponscarne, 1904· Rouart-Lerolle· Salabert.

Verset laïque & somptueux (Στίχος λαϊκός και πλούσιος), 1900. *Autographes de Musiciens Contemporaines 1900*, vol. 8, 255 (έκδοση για την Exposition Universelle)· Volta, Ornella. *L'Ymagier d'Erik Satie*. Paris: Editions Van de Velde, 1979, p. 40.

The Dreamy Fish (Το ονειροπόλο ψάρι), 1901. [Μουσική για μια ιστορία του Lord Cheminot (ψευδώνυμο του Contamine de Latour)]. Salabert, 1970.

Poudre d'or (Χρυσόσκονη), ?1901. [Επίσης για ορχήστρα]. Baudoux, 1902· Rouart-Lerolle· Salabert.

Tendrement (Τρυφερά), ?1901. [Επίσης για φωνή και πιάνο/ορχήστρα με στίχους του Vincent Hyspa]. Για σόλο πιάνο: αδημοσίευτο.

Trois Morceaux en forme de poire (Τρία Κομμάτια σε σχήμα αχλαδιού), 1903. [7 κομμάτια για πιάνο με τέσσερα χέρια]. Nos. 3 και 4 (μ. 1-32): *Revue musicale S.I.M.*, 7/3, 15 Μαρτίου 1911, ως σύνολο: Rouart-Lerolle, 1911. Πρώτη εκτέλεση: από τους Satie και Ricardo Viñes, Société Lyre et Palette, ?18 Απριλίου 1916.

La Diva de l'Empire (Intermezzo Américaine) (Η Ντίβα της Αυτοκρατορίας), 1904. [Πρωτότυπα γραμμένο για φωνή και πιάνο με στίχους των Dominique Bonnaud και Numa Blès]. Για σόλο πιάνο σε διασκευή του Hans Ourdine: Rouart-Lerolle, 1919· Salabert.

Le Piccadilly, 1904. [Πρωτότυπος τίτλος *La Transatlantique* (Το υπερατλαντικό)]. Alexis Rouart, 1907· Salabert, 1975.

Fugue-valse (Φούγκα-βαλς), π. 1906. [Χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως *Danse de tendresse* στο μπαλέτο *Mercure* (1924)].

Passacaille, 1906. Rouart-Lerolle, 1929· Salabert.

Prélude en tapisserie (Πρελούδιο σε ταπετσαρία), 1906. Rouart-Lerolle, 1929· Salabert.

Nouvelles 'Pièces froides' (Καινούρια 'Κρύα κομμάτια'), 1907. Salabert, 1968.

Fâcheux exemple (Ενοχλητικό παράδειγμα), 1908. [Ανολοκλήρωτη άσκηση αντίστιξης σε τρία μέρη κατά τη φοίτηση στη Schola Cantorum]. Salabert, 1968 (ως No. 3 στα *Musiques intimes et secrètes*).

Désespoir agréable (Ευχάριστη απελπισία), 1908. [Άσκηση αντίστιξης]. Salabert, 1968 (ως No. 1 στα *Six pièces de la période 1906-13*).

Petite Sonate (Μικρή Σονάτα), 1908-9. Salabert, 1968 (μόνο τα μέτρα 1-10 ως 'Choral No. 12' στα *Douze petits chorals*).

Deux Choses (Δύο Πράγματα), π. 1909.

1. *Effronterie* (Θράσος)

2. *Poésie* (Ποίηση).

Salabert, 1968 (ως Nos. 2-3 στα *Six pièces de la période 1906-13*).

Profondeur (Βάθος), π. 1909. [Άσκηση μινουέτου]. Salabert, 1968 (ως No. 5 στα *Six pièces de la période 1906-13*).

Songe-creux (Ονειροπόλος), π. 1909. [Άσκηση μινουέτου]. Salabert, 1968 (ως το τελευταίο από τα *Six pièces de la période 1906-13*).

Le Prisonnier maussade (Ο Βλοσυρός Φυλακισμένος), π. 1909. [Άσκηση μινουέτου]. Salabert, 1968 (στα *Carnets d'esquisses et de croquis*, 4).

Le Grand Singe (Ο Μεγάλος Πίθηκος), π. 1909. [Άσκηση μινουέτου]. Salabert, 1968 (στα *Carnets d'esquisses et de croquis*, 4).

Aperçus désagréables (Δυσάρεστες εκτιμήσεις), 1908-1912. [3 κομμάτια για πιάνο με τέσσερα χέρια]. Demets, 1913· Eschig, 1967.

En Habit de cheval (Σε Ένδυμα αλόγου), 1911. [4 κομμάτια για πιάνο με τέσσερα χέρια, επίσης για ορχήστρα]. Rouart-Lerolle, 1911· Salabert.

Deux Préludes pour un chien (Δύο προλούδια για ένα σκύλο), 1912. No. 1: αδημοσίευτο, no. 2: Salabert, 1968 (ως *Prélude canin (Σκυλίσιο προλούδιο)*, No. 4 στα *Six pièces de la période 1906-13*).

Préludes flasques (pour un chien) (Πλαδαρά προλούδια (για ένα σκύλο)), 1912.

1. *Voix d'intérieur (Εσωτερική φωνή)*
2. *Idylle cynique (Κυνικό ειδύλλιο)*
3. *Chanson canine (Σκυλίσιο τραγούδι)*
4. *Avec camaraderie (Με συντροφικότητα).*

Eschig, 1967.

Véritables préludes flasques (pour un chien) (Αληθινά πλαδαρά προλούδια (για ένα σκύλο)), 1912.

1. *Sévère réprimande (Αυστηρή επίπληξη)*
2. *Seul à la maison (Μόνος στο σπίτι)*
3. *On joue (Παίζουμε).*

Demets, 1912· Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από το Ricardo Viñes σε συναυλία της S.N., Salle Pleyel, 5 Απριλίου 1913.

Descriptions automatiques (Αυτόματες περιγραφές), 1913.

1. *Sur un vaisseau (Πάνω σε ένα πλοίο)*
2. *Sur une lanterne (Πάνω σε ένα φανάρι)*
3. *Sur un casque (Πάνω σε ένα κράνος).*

Demets, 1913· Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από το Ricardo Viñes σε συναυλία της S.I.M., Salle Erard, 5 Ιουνίου 1913.

Embryons desséchés (Αποξηραμένα έμβρυα), 1913.

1. *d'Holothurie*
2. *d'Edriophthalma*

3. *de Podophthalma*.

Demets, 1913* Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από τον Georges Auric, 19 Ιανουαρίου 1914.

Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois (Σκίτσα και επιτηδεύσεις ενός χοντρού ξύλινου ανθρωπάκου), 1913.

1. *Tyrolienne turque* (Τούρκικο τυρολέζικο τραγούδι)

2. *Danse maigre (à la manière de ces messieurs)* (Αδύνατος χορός (με τον τρόπο αυτών των κυρίων))

3. *Españaña*.

Demets, 1913* Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από το Ricardo Viñes σε συναυλία της S.N., Salle Pleyel, 28 Μαρτίου 1914.

Chapitres tournés en tous sens (Κεφάλαια γυρισμένα σε όλες τις σημασίες), 1913.

1. *Celle qui parle trop* (Αυτή που μιλάει πολύ)

2. *Le Porteur de grosses pierres* (Ο Κουβαλητής μεγάλων πετρών)

3. *Regrets des Enfermés (Jonas et Latude)* (Λόπη των φυλακισμένων).

Demets, 1913* Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από το Ricardo Viñes, Salle Erard, 14 Ιανουαρίου 1914.

Vieux sequins et vieilles cuirasses (Παλιά φλουριά και παλιές πανοπλίες), 1913.

1. *Chez le Marchand d'Or (Venise XIIIe siècle)* (Στον Έμπορο Χρυσού (Βενετία 13^{ος} αιώνας))

2. *Danse cuirassée (Période grecque)* (Χορός με όπλα (Ελληνική περίοδος))

3. *La défaite des Cimbres (Cauchemar)* (Η ήττα του Cimbres (Εφιάλης)).

Demets, 1913* Eschig.

L'enfance de Ko-Quo (Η παιδική ηλικία του Ko-Quo), 1913.

1. *Ne bois pas ton chocolat avec tes doigts* (Μην πίνεις την σοκολάτα σου με τα δάχτυλά σου)

2. *Ne souffle pas dans tes oreilles* (Μη φυσάς μέσα στα αυτιά σου)

3. *Ne mets pas ta tête sous ton bras* (Μη βάζεις το κεφάλι σου κάτω από το μπράτσο σου).

Edition Peters, 1999.

3 άτιτλα κομμάτια, 1913. Eschig, 1972 (ως *Trois nouvelles enfantines* (Τρία καινούρια παιδικά κομμάτια)).

Menus propos enfantines (Enfantines I) (Παιδικές κουβεντούλες (Παιδικά I)), 1913.

1. *Le chant guerrier du Roi des Haricots (Το πολεμικό τραγούδι του Βασιλιά των Φασολιών)*

2. *Ce que dit la petite Princesse de Tulipes (Αυτό που λέει η μικρή Πριγκίπισσα των Τουλιπών)*

3. *Valse du Chocolat aux Amandes (Βαλς της Σοκολάτας με Αμύγδαλα).*
Demets, 1914, Eschig.

Enfantillages pittoresques (Enfantines II) (Γραφικά παιδιαρίσματα), 1913.

1. *Petit Prélude à la journée (Μικρό Πρελούδιο για την ημέρα)*

2. *Berceuse (Νανούρισμα)*

3. *Marche du grand escalier (Εμβατήριο της μεγάλης σκάλας).*

Demets, 1914, Eschig.

Peccadilles importunes (Enfantines III) (Ενοχλητικά μικροπαισίματα), 1913.

1. *Etre jaloux de son camarade qui a une grosse tête (Το να ζηλεύεις το συμμαθητή σου που έχει ένα μεγάλο κεφάλι)*

2. *Lui manger sa tartine (Το να του τρως τη φέτα το ψωμί του)*

3. *Profiter de ce qu'il a des cors aux pieds lui prendre son cerceau (Το να εκμεταλλεύεσαι αυτόν που έχει κάλο στα πόδια για να του πάρεις το στεφάνι (τσέρκι)).*

Demets, 1914, Eschig.

Sports et divertissements (Αθλήματα και διασκεδάσεις), 1914.

1. *Choral inappétissant (Άνοστο χορικό)*

2. *La Balançoire (Η Κούνια)*

3. *La Chasse (Το Κυνήγι)*

4. *La Comédie italienne (Η Ιταλική κωμωδία)*

5. *La Réveil de la Mariée (Το Εγερτήριο της Νύφης)*

6. *Colin-Maillard (Η Τυφλόμυγα)*

7. *La Pêche (Το Ψάρεμα)*

8. *Le Yachting (Η Αναψυχή με ιστιοπλόο)*

9. *Le Bain de mer (Το Μπάνιο στη θάλασσα)*

10. *Le Carnaval (Το Καρναβάλι)*

11. *Le Golf (Το Γκολφ)*

12. *La Pieuvre (Το Χταπόδι)*

13. *Les Courses (Οι Αγώνες)*

14. *Les Quatre-coins (Οι Τέσσερις γωνίες)*

15. *Le Pique-nique (Το Πικνίκ)*

16. *Le Water-chute* (Η Νεροτσουλήθρα)
17. *Le Tango* (Το Ταγκό)
18. *Le Traîneau* (Το Έλκηθρο)
19. *Le Flirt* (Το Φλερτ)
20. *Le Feu d'Artifice* (Το Πυροτέχνημα)
21. *Le Tennis* (Το Τένις).

Editions Lucien Vogel, 1923· Rouart-Lerolle, 1926· Salabert, 1964, 1975· Dover Publications, 1982. Πρώτη εκτέλεση: από τη Marcelle Meyer, Salle de La Ville l'Évêque, 31 Ιανουαρίου 1922.

Heures séculaires et instantanées (Ώρες αιωνόβιες και στιγμιαίες), 1914.

1. *Obstacles venimeux* (Δηλητηριώδη εμπόδια)
2. *Crépuscule matinale (de midi)* (Πρωινό σούρουπο (του μεσημεριού))
3. *Affolements granitiques* (Γρανιτώδεις πανικοί).

Demets, 1916· Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από το Ricardo Viñes, Galerie Barbazanges, 11 Μαρτίου 1917.

Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté (Τα Τρία ξεχωριστά Βαλς του πολύτιμου αηδιασμένου), 1914.

1. *Sa taille* (Το ανάστημά του)
2. *Son binocle* (Το μονόκλ του)
3. *Ses jambes* (Τα πόδια του).

Rouart-Lerolle, 1916· Salabert. Πρώτη εκτέλεση: από το Satie, Société Lyre et Palette, 19 Νοεμβρίου 1916, με έκθεση μοντέρνας τέχνης (35 ζωγραφίες των Kisling, Matisse, Ortiz de Zarate, Modigliani και Picasso).

Avant-dernières pensées (Προτελευταίες σκέψεις), 1915.

1. *Idylle* (Ειδύλλιο)
2. *Aubade* (Πρωινή 'καντάδα')
3. *Méditation* (Στοχασμός).

Rouart-Lerolle, 1916· Salabert. Πρώτη εκτέλεση: από το Satie στο σπίτι της Mme Germaine Bongard, 30 Μαΐου 1916.

Sonatine bureaucratique (Γραφειοκρατική σονατίνα), 1917. [Διαμορφωμένη πάνω στη Sonatina in C, op. 36/1 του M. Clementi (1797)]. Stéphane Chapelier, 1917· Philippo, 1954· Editions Combres, 1975· Salabert, 1976.

Nocturnes (5) (*Νυχτερινά*), 1919. [Σύνολο τριών *Nocturnes* στα οποία προστέθηκαν άλλα δύο. Ο Satie σχεδίαζε να δημοσιεύσει 7 *Nocturnes* με το τέταρτο να είναι συνδυαστικό και τα τρία τελευταία να αποτελούν ένα ακόμη σύνολο]. *Nocturnes 1-3*: Rouart-Lerolle, 1919· Salabert. *Nocturnes 4-5*: Demets, 1920· Eschig. Πρώτη εκτέλεση: No. 1 από την Jane Mortier, Salle Pleyel, 18 Μαρτίου 1920. Nos. 1-3 από το Ricardo Viñes, Festival Erik Satie, Salle Erard, 7 Ιουνίου 1920.

Trois Petites Pièces montées (*Τρία μικρά κομμάτια ανεβασμένα*), 1919. [Για πιάνο με τέσσερα χέρια ή ορχήστρα. Το No. 1 επίσης για σόλο πιάνο].

1. *De l'enfance de Pantagruel (Rêverie)* (*Για την παιδική ηλικία του Pantagruel (Ονειροπόληση)*)

2. *Marche de Cocagne (Démarche)* (*Εμβατήριο του Cocagne (Βάδισμα)*)

3. *Jeux de Gargantua (Coin de Polka)* (*Παιχνίδι του Gargantua (Καλούπι της Πόλκα)*).

No. 1: Editions de La Sirène, 1920· Eschig, 1968. Για πιάνο με τέσσερα χέρια: Editions de la Sirène, 1921· Eschig, 1977.

Premier Menuet (Πρώτο Μινουέτο), 1920. Editions de La Sirène, 1922· Eschig. Πρώτη εκτέλεση: από την Marcelle Meyer, Salle de La Ville l'Évêque, 17 Ιανουαρίου 1922.

2. Σκηνικά έργα για πιάνο:

Le Fils des étoiles (Ο Γιος των αστεριών), 1891. [Χειρόγραφο με σημειώσεις για άρπες και φλάουτα], για το θεατρικό έργο του Joséphin Péladan 'Pastorale Kaldéenne' *Le Fils des étoiles*. (Μόνο τα 3 *préludes*, για πιάνο): Baudoux, 1896· Rouart-Lerolle, 1920· Salabert, 1972. Πρώτη εκτέλεση: 3 *préludes*: πρώτη Soirée Rose+Croix, Galerie Durand-Ruel, 19 Μαρτίου 1892 (για άρπες και φλάουτα?). *Πρελοόδιο της πρώτης πράξης*: από το Maurice Ravel σε συναυλία της Société Musicale Indépendante, Salle Gaveau, 16 Ιανουαρίου 1911.

2 *Préludes du Nazaréen*, 1892. Για το θεατρικό έργο *Le Nazaréen* του Henri Mazel. Rouart-Lerolle, 1929 (ως Nos. 3-4 στα 4 *préludes*).

Uspud, 1892. ['Ballet chrétien', J. P. Contamine de Latour, Satie. Χειρόγραφο για πιάνο/harmonium με σημειώσεις για φλάουτα, άρπες, έγχορδα]. Αποσπάσματα δημοσιεύτηκαν ιδιωτικά, 1895· Salabert, 1970, για πιάνο. Πρώτη εκτέλεση: Opéra-

Comique, Michel Tranchant (πίανο), Hubert Camerlo (αφηγητής) και προβολή διαφανειών του Robert Doisneau, 9 Μαΐου 1979.

Prélude d'Eginhard, ?1893. Πιθανόν μουσική για κάποιο θεατρικό έργο (άγνωστος συγγραφέας). Rouart-Lerolle, 1929 (ως No. 2 στα 4 *préludes*).

Prélude de La Porte héroïque du ciel (Πρελούδιο της ηρωικής Πύλης του ουρανού), 1894. Για το θεατρικό έργο του Jules Bois *La Porte héroïque du ciel*, drame ésotérique. *Le Coeur*, 2/8, Μάρτιος 1894· Bois, Jules. *La porte héroïque du ciel*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1894, pp. 20-21· Rouart-Lerolle, 1912· Salabert, 1968. Πρώτη εκτέλεση: 29 Μαΐου 1894.

Jack-in-the-Box (Ο-Τζακ-στο-Κουτί), 1899. Για μια παντομίμα του Jules Dépaquit. Universal Edition, 1929. Πρώτη εκτέλεση: (με το θεατρικό του Dépaquit) Salle d'Iéna, σε soirée 'L'Humour d'Erik Satie', 29 Νοεμβρίου 1937.

Prélude de 'La mort de Monsieur Mouche' (Πρελούδιο του 'Ο Θάνατος του Κυρίου Mouche'), 1900. Για ένα θεατρικό έργο του Contamine de Latour (χάθηκε). Salabert, 1968 (στα *Carnets d'esquisses et de croquis*, 13-14).

Le Piège de Méduse (Η παγίδα του Μέδουσα), 1913. [Ύμνηση κωμωδία σε μία πράξη του κ. Erik Satie με χορευτική μουσική από τον ίδιο κύριο'. 7 χοροί, επίσης για μικρή ορχήστρα]. Editions de la Galerie Simon, 1921 (πολυτελής περιορισμένη έκδοση με τρεις ξυλόγλυπτες γκραβούρες του Georges Braque)· Chester, 1929· Salabert, 1954. Πρώτη εκτέλεση (ιδιωτική): salon των Fernand Dreyfus, 1913.

Les pantins dansent (Οι μαριονέτες χορεύουν), 1913. [Ύμνηση] για τη συνοδεία απαγγελίας του ποιήματος της Valentine de Saint-Point *Le Pantins dansent*. [Επίσης για μικρή ορχήστρα]. *Montjoie!*, 2/1-2, Ιανουάριος 1914· Rouart-Lerolle, 1929· Salabert.

Parade (Παρέλαση), 1917. [Ύμνηση] *Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau* ('Ρεαλιστικό μπαλέτο πάνω σε ένα θέμα του Jean Cocteau', για ορχήστρα). Για πιάνο με τέσσερα χέρια: Rouart-Lerolle, 1917· Salabert. Πρώτη εκτέλεση (ανολοκλήρωτη): από το Satie και τη Mlle Juliette Meerovitch, Société Lyre et Palette, 19 Νοεμβρίου 1916.

La Belle Excentrique (Η Ωραία Εκκεντρική), 1920. [‘Fantaisie sérieuse’ για μικρή ορχήστρα ή πιάνο με τέσσερα χέρια. Γραμμένο για τη χορεύτρια Caryathis (Elisabeth Toulemon)]. Editions de la Sirène, 1922· Eschig, 1950, 1987.