

*Erik Satie*  
(1866-1925)



## ERIK SATIE (1866–1925)

### Trois gymnopédies

- 1 Gymnopédie n° 1 – 3'04
- 2 Gymnopédie n° 2 – 2'21
- 3 Gymnopédie n° 3 – 2'09

- 4 Désespoir agréable – 0'48

### Six gnossiennes

- 5 Gnossienne n° 1 – 3'47
- 6 Gnossienne n° 2 – 2'08
- 7 Gnossienne n° 3 – 2'56
- 8 Gnossienne n° 4 – 2'17
- 9 Gnossienne n° 5 – 3'31
- 10 Gnossienne n° 6 – 1'51

- 11 Fantaisie Valse – 2'10

### Sonatine bureaucratique

- 12 Allegro – 1'07
- 13 Andante – 1'15
- 14 Vivache – 1'39

### Trois valse du précieux dégoûté

- 15 Sa taille – 0'55
- 16 Son binocle – 0'50
- 17 Ses jambes – 0'47

### Avant-dernières pensées

- 18 Idylle – 1'00
- 19 Aubade – 1'26
- 20 Méditation – 0'50

### Le fils des étoiles

- 21 Prélude du 1<sup>er</sup> acte : la Vocation – 3'45
- 22 Prélude du 2<sup>e</sup> acte : l'Initiation – 3'09
- 23 Prélude du 3<sup>e</sup> acte : l'Incantation – 4'29

- 24 Je te veux – 5'27

### Embryons desséchés...

- 25 ... d'holothurie – 2'07
- 26 ... d'edriophthalma – 1'59
- 27 ... de podophthalma – 1'50

### Véritables préludes flasques (pour un chien)

- 28 Sévère réprimande – 0'50
- 29 Seul à la maison – 1'13
- 30 On joue – 0'55

- 31 Verset laïque et somptueux – 1'11

### Nouvelles pièces froides

- 32 Sur un mur – 2'12
- 33 Arbre – 1'55
- 34 Pont – 2'04

- 35 La Diva de l'Empire – 1'36

*Denis Pascal, piano*

## LE FILS DE LA LUMIÈRE

- *Qu'entendez-vous par « poète » ?*
- *Un poète, en composant ses poèmes, use d'une langue ni morte ni vivante, que peu de personnes parlent, que peu de personnes entendent.*
- *Pourquoi ces personnes parlent-elle cette langue ?*
- *Pour rencontrer leurs compatriotes dans un monde où trop souvent l'exhibitionnisme qui consiste à montrer son âme toute nue, s'exerce chez les aveugles.*

Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée*

Satie semble user d'un langage que peu de gens parlent, au point où les chapelles successives de ses admirateurs, défenseurs ou détracteurs, n'autorisent que bien peu d'impétrants à franchir la ligne étrange et intangible de son œuvre. Entre les errances du dandy crépusculaire des *Esseintes*, d'*À Rebours* et la folie fantastique du rosicrucien Cassave qui emprisonne les dieux dans *Malpertuis*, on ne sait où situer ce subversif musicien : il vient certainement du même monde que Huysmans, Cocteau, Debussy, ou même l'insaisissable Jean Ray.

Le plus ésotérique des compositeurs français laisse pourtant quelques œuvres qui malgré leur farouche intention à rester des messages indéchiffrables et précieux, sont devenues des pièces dont l'impact dépasse largement leur temps, captivent tous les publics, initiés ou profanes, étrangement pris du même vertige. Ces énigmes musicales pour piano, scandées par un doux et antique balancement, par leurs infinies répétitions, hypnotisent et questionnent sans donner aucune réponse. Elles ne consolent de rien. Elles nous perdent comme se perd le regard dans l'infini d'une nuit étoilée.

Si le « phonométrographe » Satie a imaginé la musique froide ou décorative, l'écoute distraite, l'encombrement musical contemporain des espaces de la ville, le poète Satie nous prouve constamment que la musique demeure toujours un point d'interrogation et une subtile manière de relire le monde.

C'est donc d'une manière différente qu'il s'adresse à chacun de nous. Pour l'interprète et l'auditeur, il est le passeur d'une expérience unique et souvent indescriptible. La magie des *Gymnopédies*, des *Gnossiennes* nous plonge dans un voyage quasi initiatique qui nous pousse vers l'intime, vers l'abolition du temps et de la parole, comme les somptueux *Épigraphes antiques*, les *Images* pour piano de Debussy, ou les miniatures de Ravel dans *Ma Mère L'Oye* dont l'immanente sensualité semble refuser toute spiritualité.

Satie reste le gardien d'un mystère. Celui-ci naît de l'étrange abolition de l'histoire, du temps mesuré, de la forme et de l'écoute même...

**Denis Pascal**

# SATIE, HUMOUR ET MYSTÈRE

## Yutha Tep

Près d'un siècle après sa mort en 1925, Erik Satie demeure une figure mystérieuse et son œuvre, qui naît durant la Belle Époque et s'achève à l'aube des Années Folles, divise toujours autant le monde musical. Pour certains, sa musique, fondée sur la mélodie et tournant le dos à la virtuosité démonstrative, est celle d'un précurseur, à la texture épurée et limpide, contrepoids bienvenu à la grandiloquence de l'école germanique alors prééminente. L'humour étrange de Satie relèverait alors d'une pudeur poétique et dissimulerait des profondeurs insondables, ou même une tristesse sous-jacente. D'autres ne voient dans sa simplicité qu'une posture, une vaste galéjade, et son geste comique ne serait que celui d'un clown masquant ses carences.

L'opinion flatteuse de ses pairs ne convainc guère ses détracteurs. Admirateur de sa musique, Stravinski disait de Satie qu'il était le personnage le plus étrange de sa connaissance mais avec une vivacité d'esprit aussi constante que tranchante. L'Américain John Cage voyait en l'auteur de *Vexations* (une courte cellule de 152 notes destinée à être jouée 840 fois pour une durée totale de presque 20 heures) un avant-gardiste capable d'écrire, à partir de quelques notes, une musique d'une économie de moyen exemplaire. La prose consacrée à Satie depuis un siècle est inépuisable mais il faut bien faire le constat que son œuvre reste mystérieuse, résistant à toute analyse « définitive », conservant une unicité sur laquelle le temps ne paraît avoir prise.

Péché véniel mais qui n'allait cesser de le suivre, la formation académique de Satie fut peu concluante : entrant au Conservatoire de Musique et de Déclamation de Paris en 1879, il se montra un élève aux dons évidents mais peu assidu, rapidement découragé par l'enseignement qui y était prodigué, échouant à décrocher ses diplômes. Après un bref passage à l'armée, il fut embauché comme pianiste et accompagnateur de chanteurs dans des cabarets à Montmartre tels que *Au Cabaret du chat noir*, *l'Auberge du clou* ou *La Nouvelle Athènes*. Durant le même temps, il traversait de véritables crises de mysticisme (ses liens orageux avec l'Ordre de la Rose-Croix de Joséphin Péladan) dont naquirent des pièces telles que les *Quatre Ogives* (1886, partition influencée par le chant grégorien et l'architecture gothique, qu'il créa *Au chat noir* !) ou *Le fils des étoiles* (1892). De cette période datent également des partitions sérieuses plus « séculières » telles que les *Sarabandes* (1886), les *Gymnopédies* (1888) et les

*Gnossiennes* (1889 – 1891, 1897 pour la sixième et dernière), mais aussi des pièces montmartroises telle que la valse lente *Je te veux* (une chanson écrite en 1897 pour Paulette Darty, puis arrangée par Satie pour piano seul en 1904).

Dans une France en proie à la fièvre anti-wagnérienne, Satie se confronta à l'influence du maître de Bayreuth et, plus largement, à l'école germanique. Il le fit à sa manière unique car il éprouva manifestement la plus grande peine à s'inscrire dans l'école française naissante d'un César Franck. La chronologie est éloquent : les *Gymnopédies* furent écrites un an seulement après la création du *Double Concerto* de Brahms. Un monde sépare l'Antiquité rêvée, suspendue et diaphane de Satie de la richesse harmonique et des amples proportions formelles de Brahms.

Dans cette démarche, à l'image de Debussy et Ravel, Satie s'appuya en partie sur la découverte émerveillée des traditions populaires, notamment extrême-orientales, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889. Malgré leur titre qui renvoie à Cnossos, la capitale de l'antique Royaume de Crète, les *Gnossiennes* unissent l'amour de la musique médiévale de Satie au folklore roumain qu'il entendit lors de l'Exposition universelle, avec un soupçon de sonorités de ces fameux gamelans indonésiens si chers à Debussy. Tant dans les *Gymnopédies* que dans les *Gnossiennes*, Satie s'affranchit des barres de mesure, certainement influencé en cela par le plain-chant.

Déjà apparaissaient ces titres étranges que Satie favorisa durant toute sa carrière. Les *Gymnopédies* ou les *Gnossiennes* conservent encore, plus d'un siècle après, une grande part de leur mystère. La traduction des *Gymnopédies* serait « enfants sur », peut-être allusion aux gymnastes de Sparte qui se livraient effectivement à leurs activités physiques totalement dénudés. Satie évoqua également le *Salammbô* de Flaubert, dont la lecture le marqua profondément. Après tout, cette manie était hautement française : certaines pièces pour clavecin de François Couperin ou Jean-Philippe Rameau portent des titres dont on interroge encore la signification. Il ne semble guère judicieux d'en chercher la signification exacte, d'autant qu'un certain nombre d'entre eux émanent non de Satie lui-même mais de ses éditeurs.

En 1898, Satie estima que la bohème musicale de Montmartre était préjudiciable à sa carrière de compositeur et décida de s'installer à Arcueil où, par ailleurs, le loyer était moindre – il avait dépensé toutes ses économies. Il occupa un logis d'une modestie dont peu de ses contemporains avaient alors conscience et qu'ils découvrirent avec stupéfaction à sa mort. Satie continua cependant à se rendre – dix kilomètres de marche – à Montmartre, composant peu durant la période qui suivit l'installation à Arcueil – le *Verset laïque* et *somptueux* fait partie de ces rares partitions.

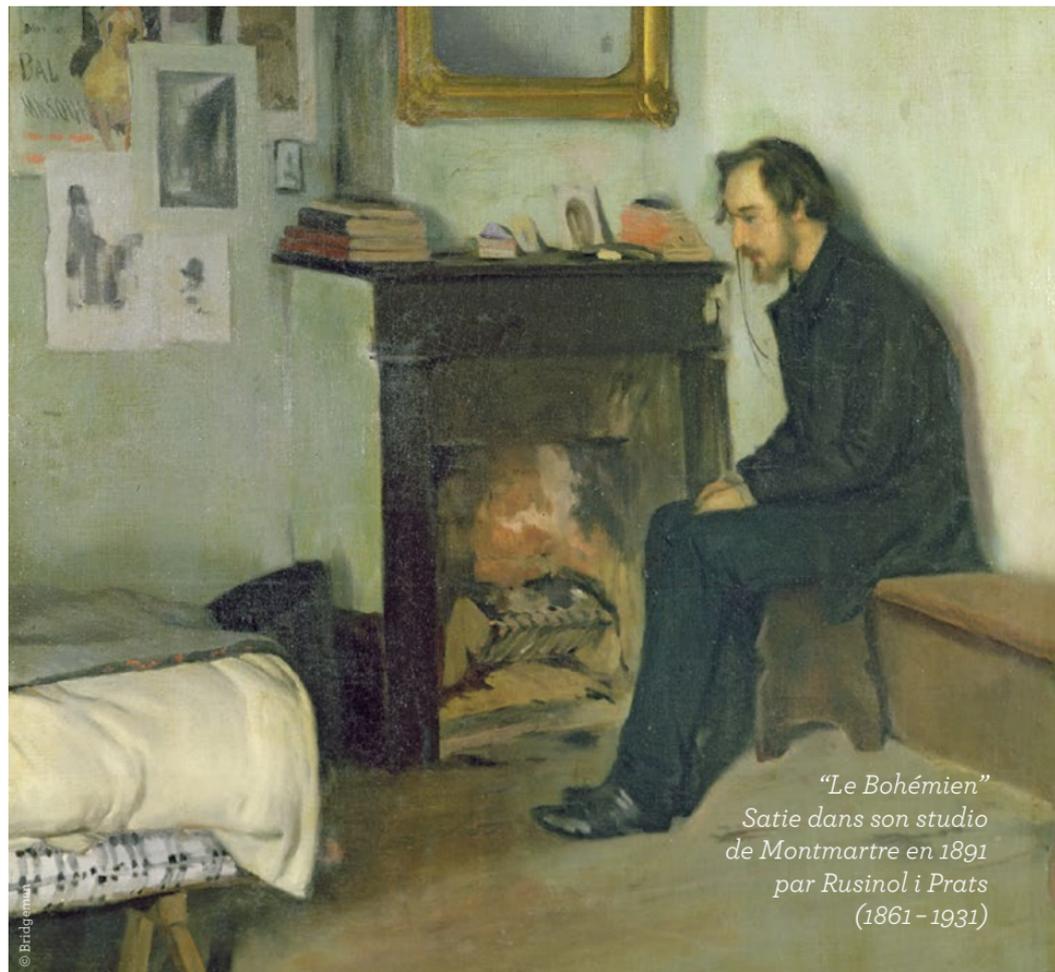
Plus encore, petit à petit, les critiques dédaigneuses dont il fut l'objet produisirent leur effet insidieux. Satie douta de ses propres compétences au point de vouloir consolider son métier de musicien et entra en 1905 à la très rigoureuse Schola Cantorum qu'avait fondé Vincent d'Indy, au grand étonnement d'Albert Roussel qui y enseignait et pour qui Satie n'avait nul besoin d'une formation de ce type, étant déjà un musicien accompli. À la Schola, Satie perfectionna, sa technique de l'harmonie comme celle du contrepoint et celle, tout simplement, de composition, décrochant son diplôme en 1908.

Les *Nouvelles Pièces froides* forment un triptyque dont les titres laissent de nouveau songeur : la première s'intitule « Sur un mur », la seconde « Sur un arbre » et la troisième « Sur un pont », sans que la musique ne reflète à aucun moment les formules utilisées. Composées probablement en 1907, elles montrent la volonté d'unir l'univers du café-concert et la « technicité » acquise à la Schola Cantorum. Le très bref *Désespoir agréable* (1908) s'inscrit cette même démarche.

Albert Roussel n'était pas le seul compositeur français à reconnaître le talent de Satie qui ne cessa de multiplier les amitiés – et les brouilles – durant toute sa carrière aussi bien avec des musiciens qu'avec des hommes de lettres ou des artistes peintres. Avec Claude Debussy, de quatre ans son aîné, Satie noua dès 1891 une solide amitié malgré la tendance de ce dernier à adopter un ton volontiers supérieur (quitte à puiser ensuite dans les trouvailles de son ami). Debussy remarqua rapidement la singularité de Satie, orchestrant les *Gymnopédies n°1 et 3* dès 1897 et les dirigeant en public en 1911. Pendant de nombreuses années, il compta parmi les rares musiciens que Satie accueillait à Arcueil et joua pour lui le rôle de conscience musicale aussi indispensable qu'irritante, voire paralysante. Sa mort en 1918 affecta Satie mais d'une certaine manière, le libéra de son ombre écrasante. Les relations avec Maurice Ravel (pour sa part de dix ans son cadet) s'avèrent plus lointaines, même si ce dernier contribua à faire connaître sa musique grâce au célèbre concert de janvier 1911 à la Salle Gaveau, durant lequel Ravel donna notamment la *Sarabande n°2* (que Satie lui avait dédiée lorsque le recueil fut publié en 1911, année décidément cruciale) et la *Gymnopédie n°3*.

S'il regretta que l'attention générale se portât sur ses partitions antérieures à 1900, Satie ne profita pas moins de l'élan ainsi donné pour composer plusieurs dizaines de pièces pour piano entre 1912 et 1915, sûr de son art et recevant une reconnaissance indiscutable, vénéré (contre sa propre opinion, qu'il exprima en des mots parfois très vifs) par la jeune génération de compositeurs – Darius Milhaud, Georges Auric et Francis Poulenc –, attirant l'attention de personnalités aussi influentes que Jean Cocteau.

1912 commença toutefois par un échec relatif : les *Préludes flasques (pour un chien)* essuyèrent un refus par un éditeur, mais Satie s'obstina avec les *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* cette fois



“Le Bohémien”  
Satie dans son studio  
de Montmartre en 1891  
par Rusinol i Prats  
(1861 – 1931)

publiées et créées par le pianiste Ricardo Viñes. On considère souvent que ce recueil marque le début de la période « humoristique » du compositeur, avec ce rire moqueur mais élégant, parfois tourné contre lui-même en une auto-dérision irrésistible. Page autobiographique pour certains, qui signalent l'affection constante de Satie pour les chiens, les préludes tournent peut-être leur regard moqueur vers les *Préludes* de l'ami Debussy. Les trois pièces d'*Embryons desséchés* (1913) portent des titres « zoologiques » car lesdits embryons désignent en réalité des animaux marins : *Holothurie*, *Edriophthalma* et *Podophtalma*.

Écrites en juillet 1914, les *Trois Valses distinguées du précieux dégoûté* se réfèrent probablement aux *Valses nobles et sentimentales* de Ravel, chacune étant précédée d'une citation littéraire (Jean de La Bruyère, Cicéron et Caton l'Ancien) et surtout flanquée d'une véritable description de « l'action », ainsi que d'indications fantasques à destination du pianiste. Le compositeur avait pris cette habitude dès ses *Gnossiennes*, les commentaires étant plus destinés à amuser le pianiste qu'à décrire une quelconque teneur poétique. Satie s'opposait formellement à la lecture de ces textes durant un concert : « *C'est un secret entre l'interprète et moi* », soulignait-il. Dans ses indications à l'interprète, Satie ne se montra guère académique, n'évoquant jamais de question technique : il conseillait ainsi au pianiste désireux de s'attaquer à la première des *Pièces froides* d'y « regarder à deux fois », ajoutant pour la seconde danse qu'il fallait « jouer du coin de la main » pour notamment offrir quelque chose d'« un peu cuit ». Que penser de « Conseillez-vous soigneusement », « Sur du velours jauni » ou « Ne pas trop manger » ?

Même prose humoristique dans les trois *Avant-dernières pensées composées* en 1915, la dernière des suites humoristiques pour piano de Satie. Clins d'œil à l'impressionnisme, chaque pièce est dédiée à un ami compositeur dont il bénéficia du soutien à ses débuts : « Idylle » à Debussy, « Aubade » à Dukas et « Méditation » (qu'il faut jouer en réalité « un peu vif ») à Roussel.

En 1917 survient, pourrait-on dire, la consécration grâce à Jean Cocteau dont l'intercession valut à Satie de composer *Parade* pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev. Créé le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet, le spectacle causa un scandale monumental, Satie essuyant (à sa grande joie) les foudres des censeurs à cause de la présence, dans l'orchestre, d'une machine à écrire, d'un bouteillophone, d'une sirène, ainsi que d'un pistolet. *Parade* marqua pour lui une ouverture esthétique décisive, le piano n'étant plus le moyen privilégié, voire unique, de son expression esthétique.

Toutefois, Satie n'abandonna pas son cher clavier, éprouvant le besoin de revenir à une armature formelle plus académique, par exemple dans sa *Sonatine bureaucratique* également écrite en 1917. Véritable sonate miniature dont les trois mouvements demandent trois minutes, ce pastiche fort

drôle s'empare du matériel musical d'une œuvre de Clementi datant de 1797, narrant la journée d'un bureaucrate aussi sympathique qu'étrange ; son néo-classicisme devançant de quelques années celui qu'allaient développer Stravinski et le Groupe des Six.

Presque à son insu, Erik Satie devint le mentor du Groupe des Six que constituèrent en 1920 Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre et de nouveau Darius Milhaud. Parallèlement, il était promu chef de l'École d'Arcueil créé en 1923, que Satie considérait comme un prolongement du Groupe des Six (avec lequel il rompit en 1924) réunissant de nouveau Darius Milhaud, Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormières, Henri Sauguet et Maxime Jacob. L'École d'Arcueil ne survécut pas à la mort de Satie.

Après 1920, la production de Satie connut un ralentissement notable. Un ambitieux projet d'opéra, *Paul et Virginie* sur un livret de Cocteau et Raymond Radiguet, fut rapidement abandonné. Satie se rapprocha des mouvements d'alors, le surréalisme ou le dadaïsme. Le 15 juin 1924 au Théâtre de la Cigale à Montmartre, la création de son ballet *Mercurie*, sur une chorégraphie de Léonide Massine et un argument de Pablo Picasso, provoqua de nouveau un énorme scandale, non sans paradoxe : les sévères critiques lancées par les surréalistes à l'encontre de Satie pour son passéisme (il retournait au « vieux » style du cabaret) n'empêchèrent nullement Francis Picabia et Marcel Duchamp de la solliciter un peu plus tard pour la musique du ballet *Relâche*, créé le 29 novembre 1924 au Théâtre des Champs-Élysées.

Satie avait pour projet d'arranger la musique de ces deux ballets pour le piano mais il n'en eut pas le temps : en 1925, sa cirrhose du foie s'aggrava et ce fut un homme terriblement affaibli par une agonie de six mois qui s'éteignit le 1<sup>er</sup> juillet 1925 à l'hôpital Saint-Joseph, à l'âge de 59 ans. Les rares amis fidèles qu'il lui restait franchirent enfin la porte de son domicile d'Arcueil, découvrant avec une stupéfaction douloureuse la pauvreté dans laquelle Satie avait vécu.

## DENIS PASCAL | Piano

Denis Pascal s'est imposé comme l'une des figures les plus originales du piano français, se produisant en France et dans le monde entier comme soliste aussi bien que musicien de chambre. Sa carrière se développe largement à l'étranger, avec de nombreuses apparitions en Europe bien sûr, mais aussi aux États-Unis (Lincoln Center et Merkin Concert Hall de New York, Kennedy Center de Washington, Herbst Theater de San Francisco) ; en Amérique latine (Theatro Municipal de São Paulo) ; en Asie (Seoul Arts Center, Yokohama avec le New Japan Philharmonic). En France, il a conquis le public des salles parisiennes (Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Philharmonie, Maison de la Radio, Théâtre de la Ville, Salle Gaveau, Opéra Garnier), ainsi que celui de nombreux festivals internationaux (Folle Journée de Nantes, Festivals de Salon-de-Provence, d'Aix-en-Provence, de Radio France et Montpellier, les Festivals Berlioz, Lisztomania et Chopin à Nohant).

Soucieux de garder une conscience historique du répertoire, Denis Pascal sort des sentiers battus et donne des concerts à la fois mémorables et ouverts à tous, appliquant une éthique constante tant dans le répertoire lisztien que dans la musique impressionniste ou les partitions postromantiques. Cette approche singulière de tous les pans du répertoire pianistique ainsi que son ardeur à défendre les œuvres et compositeurs plus rares font de lui l'un des artistes les plus marquants de la scène française.

Sa discographie reflète ses engagements musicaux. Il a enregistré une intégrale des Rhapsodies Hongroises de Liszt dont la science coloriste et la force expressive ont été unanimement saluées par la presse musicale (Choc du Monde de la Musique, Prix de l'Association Française Franz Liszt, Recommandé par Classica). Avec François-Xavier Roth et l'orchestre Les Siècles, il renouvelle notre vision des deux emblématiques concertos de Chopin. En 2017, son disque consacré à Brahms et Berg avec le clarinetteste Jérôme Comte est récompensé par l'Académie Charles Cros.

Disciple de Pierre Sancan, Denis Pascal étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris également avec Jacques Rouvier, Léon Fleisher et György Sándor, et se perfectionne auprès de György Sebök dont il sera l'un des principaux disciples, à l'Université d'Indiana à Bloomington. Ce seront ensuite des tournées régulières avec le grand violoncelliste János Starker. Pédagogue partout célébré, il est nommé professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon en janvier 2010, puis nommé en avril 2011 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.



*Denis Pascal*

## THE SON OF LIGHT

- *What do you mean by ‘poet’?*
- *In creating poems, the poet uses a language neither living nor dead, spoken by few and understood by few.*
- *Why do they use this language?*
- *To contact their own kind in a world where the exhibitionism of baring the soul is usually practiced by the blind.*

Jean Cocteau, *Testament of Orpheus*

Satie’s language seems to be one of those spoken by few, to the extent that successive coteries of his admirers, defenders or detractors will admit only a handful of the elect across the strange and intangible line of his work. Between the wanderings of *Les Esseintes*, the crepuscular dandy of *À Rebours*, and the fantastical lunacy of the Rosicrucian Cassave, imprisoning the gods in *Malpertuis*, this subversive musician is hard to place. He certainly inhabits the same world as Huysmans, Cocteau, Debussy, or even the undefinable Jean Ray.

The most esoteric of French composers, Satie has nonetheless left a few works – however fiercely protective of their indecipherable and precious message they may be – whose impact extends well beyond their own time, entrancing listeners of all kinds, initiates or neophytes, caught up in the same disorientation. Musical enigmas for piano, with their gentle, antique, lilting rhythms and endless repetition, they hypnotise and ask questions to which they give no answer. They offer no consolation. They lose us in the same way that our gaze strays into the infinite expanse of a star-filled night.

While Satie the “phonometrographer” may have envisioned music as cold or decorative and listeners as distracted, or imagined the contemporary city’s musical clutter, Satie the poet constantly proves that music always remains an interrogation and a subtle, alternative way of reading the world.

In doing so, he addresses each of us in a different way. For performer and listener alike, he is the conveyor of a unique and often indescribable experience. The magic of the *Gymnopédies* or the *Gnossiennes* takes us on a kind of initiatory journey, an exploration of the intimate in a place without time or words, in much the same way as Debussy’s sumptuous *Épigraphes antiques* or his *Images* for piano, or Ravel’s miniatures in *Ma Mère L’Oye*, whose immanent sensuality seems to reject all spirituality.

Satie remains the custodian of a mystery, born of the strange abolition of history, of measured time, of form and even of the act of listening itself..

Denis Pascal

## SATIE, HUMOUR AND MYSTERY

### Yutha Tep

Erik Satie remains an enigma nearly a century after his death in 1925 and his work, spanning the period from the Belle Époque to the Roaring Twenties, continues to divide musical opinion. Some see his music, rooted in melody and shunning ostentatious virtuosity, as that of a pioneer, its stripped-down clarity of texture a welcome antidote to the grandiloquence of the prevailing Germanic school. By this view, Satie's quirky humour is a manifestation of poetic discretion that conceals unfathomable depths, or even an underlying sadness. Others see his simplicity as mere posturing, a huge joke, and his comedy as clowning intended to mask his shortcomings.

That his peers held him in high regard does little to convince his detractors. Stravinsky, who admired Satie's music, said that he was the strangest person he had ever met, though with an ever-present sharpness of wit. The American John Cage regarded the composer of *Vexations* (a short cell of 152 notes to be played 840 times, lasting nearly 20 hours) as an avant-gardist, capable of turning a handful of notes into music with an exemplary economy of means. Torrents of words have been written about Satie over the last hundred years but his work remains as mysterious as ever, resisting any definitive analysis, unchanging in its timeless singularity.

Satie's lack of formal training, a venal sin, would nevertheless dog him all his life. Having entered the Paris Conservatoire in 1879, he showed clear gifts but little inclination to study; soon discouraged by the instruction dispensed there, he failed to graduate. After a short spell in the army he was hired as a pianist and accompanist in Montmartre café-cabarets like the Chat Noir, the Auberge du Clou and La Nouvelle Athènes. At the same time he experienced mystical crises (he had stormy links with Joséphin Paladin's Order of the Rosy Cross) which gave rise to pieces like the *Quatre Ogives* (1886, influenced by Gregorian chant and Gothic architecture and first performed in the unlikely venue of the Chat Noir) and *Le fils des étoiles* (1892). Pieces that date from the same period include the serious but more secular *Sarabandes* (1886), *Gymnopédies* (1888) and *Gnossiennes* (1889–1891, and 1897 for the sixth and last), as well as cabaret pieces like the slow waltz *Je te veux*, a song written for Paulette Darty in 1897 that Satie arranged for solo piano in 1904.

At a time when anti-Wagner sentiment was rife in France, Satie confronted the influence of the master of Bayreuth, and of the German school in general, head on. He ploughed his own furrow, however, clearly reluctant in the extreme to consider himself part of a French school led by a figure such as César Franck. The chronology speaks for itself: the *Gymnopédies* were written just a year after the first performance of Brahms's *Double Concerto*. A world separates Satie's suspended, diaphanous, dreamy vision of Antiquity from the latter's rich harmonies and substantial formal proportions.

Like Debussy and Ravel, Satie was partly inspired by the enthralling discovery of traditional music, especially from the Far East, at the Paris Universal Exposition of 1889. Although the title of the *Gnossiennes* refers to Knossos, capital of the ancient kingdom of Crete, the pieces combine Satie's love of medieval music with the Romanian folk music he encountered at the Universal Exposition, coloured by a touch of the Indonesian gamelan sound Debussy was so fond of. Satie dispensed with bar-lines in both the *Gymnopédies* and the *Gnossiennes*, certainly influenced in his choice by plainchant.

Satie had already started to give his works the peculiar titles that remained a feature throughout his career. (Over a century later, the *Gymnopédies* and *Gnossiennes* still retain much of their mystery. The word “gymnopédies” could be translated as “naked children”, perhaps an allusion to Spartan gymnasts who engaged in their physical exercise entirely nude. Satie also mentioned Flaubert's novel *Salammbô*, which deeply affected him.) It was a distinctly French habit: certain harpsichord pieces by François Couperin or Jean-Philippe Rameau, for example, have titles whose meaning is still not entirely clear. There seems little to be gained from trying to identify the precise sense, however, not least because some of them titles were given not by Satie himself but by his publishers.

Considering the bohemian atmosphere of Montmartre to be detrimental to his composing, in 1898 Satie settled in Arcueil, a suburb to the south of Paris, which also had the advantage of cheaper rents, for by then he had gone through all his savings. Few of his contemporaries were aware of the indigence of his circumstances, only finding out with horrified amazement on his death. He continued to regularly walk the ten kilometres to Montmartre, but composed little in the period after his move: the *Verset laïque et somptueux* is one of the few pieces from that time.

In addition, the scornful criticism to which Satie was exposed gradually exerted its insidious effect, causing him to doubt his own abilities. Wishing to set his musical vocation on a firmer foundation, in 1905 he enrolled as a mature student at the very rigorous Schola Cantorum, the music school in

Paris founded by Vincent d'Indy. The decision came as a considerable surprise to Albert Roussel, who taught there and felt that Satie had no need for that kind of training, being an accomplished musician already. At the Schola Cantorum Satie polished his harmony and counterpoint and his compositional technique, graduating in 1908.

The *Nouvelles Pièces froides* form a triptych, again with deceptive titles: the first is called “On a wall”, the second “On a tree” and the third “On a bridge”, though the music bears no relation whatsoever to the captions. Probably written in 1907, they show Satie’s desire to combine a cabaret aesthetic with the technical skills acquired at the Schola Cantorum. The very short *Désespoir agréable* (1908) is in similar vein.

Albert Roussel was not the only French composer to recognise the talent of a colleague who formed many friendships – and quarrelled just as often – throughout his life, not only with other musicians but also with writers and painters. Satie’s friendship with Claude Debussy, four years his senior, began in 1891 and endured despite the latter’s tendency to look down on the younger man (though he had no compunction about borrowing his ideas). Quickly aware of Satie’s unusual gifts, Debussy orchestrated the *Gymnopédies nos. 1 and 3* in 1897 and conducted them in public in 1911. For many years one of the few friends Satie welcomed to Arcueil, Debussy played the essential, albeit irritating or even paralysing role of musical conscience. His death in 1918 deeply affected Satie, while also in a way freeing him from an overbearing presence. Relations with Maurice Ravel, ten years his junior, were more distant, though Ravel helped to promote Satie’s music at a famous concert at Salle Gaveau in January 1911 at which he played the *Sarabande no. 2* (which Satie had dedicated to him when the set was published in 1911, decidedly a crucial year) and the *Gymnopédie no. 3*.

Though regretting the extent to which music he had written before 1900 captured public interest, Satie was energised by the renewed attention and composed numerous piano pieces between 1912 and 1915. Sure of his art and receiving undeniable recognition, he was venerated (despite his own reluctance, expressed in occasionally waspish terms) by the younger generation of composers, notably Darius Milhaud, Georges Auric and Francis Poulenc, and attracted the attention of such influential figures as Jean Cocteau.

1912 started with a relative flop, however: his *Préludes flasques (pour un chien)* were initially rejected for publication. But Satie stuck to his guns and the *Véritables Préludes flasques (pour un chien)*

were published and given their first performance by the pianist Ricardo Viñes. The pieces are often considered to mark the beginning of the composer’s “humorous” period, in which Satie sometimes turned his characteristically sardonic smile against himself in irresistible self-derision. Regarded as autobiographical by some (Satie had an abiding love of dogs), they are perhaps also an affectionately mocking allusion to his friend Debussy’s *Préludes*. The titles bestowed on the three *Embryons desséchés* (1913), *Holothurie*, *Edriophthalma* and *Podophthalma*, are of zoological origin, since they in fact refer to sea creatures.

The *Trois Valses distinguées du précieux dégoûté*, written in July 1914, are probably a reference to Ravel’s *Valses nobles et sentimentales*. Each one is preceded by a literary quotation (from Jean de La Bruyère, Cicero and Cato the Elder) and accompanied by a description of the “plot” together with whimsical indications for the pianist. The habit had started with the *Gnossiennes*, the comments being intended more to distract than to illuminate any particular poetic content. Satie was formally opposed to any reading of the texts during a concert: “It’s a secret between me and the performer,” he said. Anything but academic, the indications never mention any technical aspect of performance: in the second set of the *Pièces froides*, for example, he advised the pianist embarking on the first piece to “give it a good look”, adding for the second dance that it was to be played “with the corner of the hand”, in particular so as to produce something “medium done”. And what is one to think of instructions like “Take counsel carefully”, “On yellowed velvet” or “Don’t eat too much”?

The same vein of humour is to be found in the three *Avant-dernières pensées* written in 1915, the last of Satie’s humorous piano suites. With a nod to impressionism, each piece is dedicated to a composer friend who had supported him in the early days: “Idyll” to Debussy, “Aubade” to Dukas and “Méditation” (in fact to be played “somewhat briskly”) to Roussel. What might be called the composer’s consecration came in 1917 thanks to Jean Cocteau, through whose good offices Satie was commissioned to write *Parade* for Serge Diaghilev’s Ballets Russes. First performed at the Théâtre du Châtelet on 18 May 1917, the show sparked off a colossal scandal: Satie, to his great glee, incurred the wrath of the censors because of the inclusion in the orchestra of a typewriter, a bottlephone, a siren and a pistol. *Parade* opened up new musical horizons for Satie, the piano no longer being his preferred, or indeed only means of aesthetic expression.

That did not mean entirely abandoning his beloved keyboard, however, since he returned to it when he felt the need for a more academic formal frame, as in his *Sonatine bureaucratique*, also written

in 1917. A true miniature sonata whose three movements take just three minutes, this droll pastiche takes thematic material from a piece by Clementi from 1797 to recount a day in the life of a decidedly odd but likeable bureaucrat. Its neo-classicism predates by a number of years that developed later by Stravinsky and the Groupe des Six.

Almost unwittingly, Erik Satie became the mentor of Les Six, formed in 1920 by Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honneger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre and Darius Milhaud. He was also proclaimed head of the Arcueil School created in 1923, which he regarded as an extension of Les Six, with whom he had broken up in 1924. Its members included Darius Milhaud (again), Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormières, Henri Sauguet and Maxime Jacob, but the Arcueil School did not survive his death.

Satie's output slowed considerably after 1920. An ambitious plan for an opera, *Paul et Virginie*, with a libretto by Cocteau and Raymond Radiguet, was soon abandoned. Satie drew closer to the avant-garde movements of the time, especially Surrealism and Dada. The first performance of his ballet *Mercure*, at the Théâtre de la Cigale in Montmartre on 15 June 1924, with choreography by Léonide Massine and designs by Pablo Picasso, again caused a huge scandal, albeit not without paradox. The surrealists' stinging criticism of Satie for his "backward-looking" score (he returned to the old cabaret style) did not prevent Francis Picabia and Marcel Duchamp from asking him a little later to provide the music for the ballet *Relâche*, first performed at the Théâtre des Champs-Élysées on 29 November 1924. Satie had planned to make a piano arrangement of these two ballet scores but did not have time to do so. His cirrhosis worsened in 1925 and, terribly weakened by a final illness that lasted six months, he died at Saint-Joseph's Hospital on 1 July of that year at the age of 59. The few loyal friends who remained to him at last crossed the threshold of his lodgings in Arcueil, discovering to their astonishment and distress the poverty in which Satie had been living.

## DENIS PASCAL | Piano

An unconventional figure among French pianists, Denis Pascal performs as a soloist and chamber musician in France and around the world. An extensive international career has taken him not only all round Europe but also to the United States (Lincoln Center and Merkin Concert Hall in New York, Kennedy Center in Washington, Herbst Theater in San Francisco), Latin America (Theatro Municipal in São Paulo) and Asia (Seoul Arts Center, Yokohama with the New Japan Philharmonic). In France, he has been a regular guest at the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Philharmonie de Paris, Radio France, Théâtre de la Ville, Salle Gaveau and Opéra Garnier in Paris, as well as at many international festivals including the Folle Journée de Nantes, Salon-de-Provence Festival, Aix-en-Provence Festival, Radio France Montpellier Festival, Berlioz Festival, Lisztomanias and Nohant Festival Chopin.

Always keen to maintain a historical awareness of the repertoire, Denis Pascal likes to stray off the beaten track. In concerts that are both memorable and highly approachable, he rigorously applies an unchanging ethic, whether in the works of Liszt, the Impressionists or post-Romantic composers. That idiosyncratic approach to all aspects of the piano repertoire and his ardent defence of less familiar composers and works make him a stand-out figure on the French musical scene.

Denis Pascal's recordings reflect his musical commitment. The mastery of colour and expressive force shown in his complete recording of Liszt's *Hungarian Rhapsodies* has been hailed by the critics, garnering distinctions from music magazines *Le Monde de la Musique* and *Classica* as well as the French Franz Liszt Association prize. His recording of Chopin's two concertos with François-Xavier Roth and his orchestra Les Siècles have given listeners a new conception of these flagship piano works. In 2017, Denis Pascal and the clarinetist Jérôme Comte were awarded the Charles Cros Academy prize for their recording of works by Berg and Brahms.

A student of Pierre Sancan, Denis Pascal also studied with other teachers at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, including Jacques Rouvier, Leon Fleisher and György Sándor. After graduating, he completed his studies with György Sebök at Indiana University in Bloomington, becoming one of Sebök's principle disciples, and subsequently toured with the great cellist János Starker. Universally appreciated as a teacher, he was appointed to the Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon in January 2010 and to the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris in April 2011.

## LES AUTRES DISQUES DE DENIS PASCAL DISPONIBLES



Enregistré du 4 au 6 Juillet 2022 à l'Église luthérienne Saint-Pierre, rue Manin, Paris

Direction artistique, prise de son, mixage et mastering : Christoph Martin Frommen

Piano Steinway de Regie Piano préparé par Johann Weiss

Photos : © Jean-Baptiste Millot, © Bridgeman, © Istock

Livret : Yutha Tep

Traductions : Adrian Shaw

© La Música pour l'ensemble des textes et des traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS  
Philippe Maillard  
21, rue Bergère  
75009 Paris

[www.lamusic.fr](http://www.lamusic.fr)

© © La Música 2022 - LMU032