

A man with grey hair and glasses, wearing a black suit, white shirt, and black tie, is leaning on a balcony railing. He is looking towards the camera with a slight smile. The background is a blurred outdoor setting with a building and a street lamp.

Erik Satie

Bruno Fontaine



Enregistré les 17 et 18 juin 2015 au studio 4'33 (Ivry-sur-Seine, France)

Avant toute chose, merci à Nicolas Bartholomé, pour m'avoir proposé de retrouver cet ancien compagnon-nage avec Erik Satie, une familiarité née de l'aventure théâtrale partagée avec mon cher Jean Rochefort. Merci à l'équipe d'Aparté, Emmanuelle Gonet, Emmanuel Chollet, Ignace Hauville et Florian Bonifay, pour leur confiance renouvelée.

Merci à Maximilien Ciup pour sa complicité artistique et attentive.

Merci à Pierre Malbos, pour la superbe préparation du CFX Yamaha, et pour le plaisir que j'ai eu à enregistrer dans son studio 4'33.

Merci à Caroline Doutré, pour la joyeuse promenade photographique à travers Montmartre.

Merci à Jean-Hugues Allard pour son amitié et son soutien infailible.

Je dédie cet enregistrement, affectueusement à ma mère, Berny...

Et puis, pour Françoise... de toute évidence...

Bruno Fontaine

Piano CFX YAMAHA n° 6315200

Technicien : Pierre Malbos

Production exécutive : Little Tribeca

Direction artistique, montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

Assistant montage : Ignace Hauville

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Maximilien Ciup

Photos © Caroline Doutré

Design © Production type

Aparté · Little Tribeca

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

AP116 Deluxe Version © Little Tribeca 2015

Fabriqué en Autriche

apartemusic.com

Erik Satie (1866-1925)

Trois Gymnopédies

1. Gymnopédie n° 1	3'25
2. Gymnopédie n° 2	2'42
3. Gymnopédie n° 3	2'33

Avant-dernières pensées

22. Idylle	1'03
23. Aubade	1'13
24. Méditation	0'49

Pièces froides

I. Aïrs à faire fuir

4. D'une manière très particulière	3'19
5. Modestement	1'46
6. S'inviter	3'06

II. Danse de travers

7. En y regardant à deux fois	1'44
8. Passer	1'12
9. Encore	2'08

Douze petits choral

10. Choral n° 1 (Lent)	1'11
11. Choral n° 2 (Avec étonnement)	0'44
12. Choral n° 3 (Lent)	0'41
13. Choral n° 4	0'44
14. Choral n° 5	0'35
15. Choral n° 6	1'03
16. Choral n° 7	0'18
17. Choral n° 8	0'35
18. Choral n° 9	0'30
19. Choral n° 10	0'46
20. Choral n° 11	0'57
21. Choral n° 12	0'58

Nocturnes

25. Nocturne n° 1 (Doux et calme)	3'48
26. Nocturne n° 2 (Simplement)	2'23
27. Nocturne n° 3 (Un peu mouvementé)	3'46
28. Nocturne n° 4	2'28
29. Nocturne n° 5	2'26

Sept Gnossiennes

30. Gnossienne n° 1	3'37
31. Gnossienne n° 2	2'20
32. Gnossienne n° 3	3'07
33. Gnossienne n° 4	2'17
34. Gnossienne n° 5	3'41
35. Gnossienne n° 6	2'35
36. Gnossienne n° 7	4'58

Sonatine bureaucratique

37. Allegro	1'02
38. Andante	1'29
39. Vivache	1'39
40. Ogives : Ogive n° 1	2'10
41. Ogives : Ogive n° 2	2'35
42. Ogives : Ogive n° 3	1'47
43. Ogives : Ogive n° 4	2'17
44. Rêverie du pauvre	4'12
45. Honfleur-Arcueil	4'42
46. Vexations	12'25

Erik Satie était un homme d'idées, qui écrivait une musique fondée sur la mélodie en même temps qu'il remplaçait les styles romantiques avec lesquels il avait grandi par de nouveaux concepts qui allaient changer le cours de la musique moderne – comme le chromatisme total, le minimalisme et le piano préparé. Ce qui ne veut pas dire que sa musique n'était pas expressive et belle, comme le montrent ses trois célèbres *Gymnopédies* (1888) ou les cinq *Nocturnes* (1919); mais il rejetait la virtuosité et les paroxysmes évidents, et s'en tint tout au long de sa carrière à une musique limpide, retenue et économe, le jalon le plus remarquable étant peut-être le changement des successions lentes d'accords inspirés du plain-chant qu'on trouve dans sa période rosicrucienne à la plus grande fluidité rythmique des *Pièces froides* (1897).

Satie était aussi un compositeur aux contradictions bizarres. La «Gymnopédie», danse pour jeunes Spartiates nus, aurait certainement été plus festive que ne le suggèrent ces pièces flottantes, détachées. Mais Satie emprunta probablement son titre au poème *Les Antiques* de son ami espagnol J. P. Contamine de Latour, dont un extrait apocalyptique («Oblique et coupant l'ombre en torrent éclatant/ Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie») sert d'épigraphe perverse à la première édition de la n° 1. Les trois *Gymnopédies* sont cependant comme une statue dont on fait le tour et qu'on voit sous différents angles – concept architectural qui a autant d'importance que la distillation sans effort d'une époque révolue.

L'inspiration qui sous-tend les sept *Gnossiennes*, non moins envoûtantes, vient de musiciens roumains populaires (avec leurs étranges gammes défectives) que Satie entendit à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Celle qui fut publiée comme n° 5 (en 1968) est en réalité la première à avoir été composée, suivie par les n°s 4 et 7 en 1891, les n°s 1-3 en 1893, et la n° 6 en janvier 1897, juste avant les *Pièces froides*. Satie lui-même se mélangea dans les numéros, publiant la n° 2 comme «n° 6» en 1893. Dans ces pièces, les toutes premières à comporter des commentaires pour amuser le pianiste, ce sont les poignantes mélodies ondulantes, avec leurs fréquentes appoggiatures, qui captivent l'auditeur.

Les six *Pièces froides*, en deux recueils de trois, conservent les commentaires, mais Satie évolue vers des pièces plus longues, avec des mélodies plus souples. Les titres sont de nouveau trompeurs, car les pièces ne sont pas «froides», pas plus que les *Airs à faire fuir* ne font fuir. Leurs accompagnements réguliers et leur lignes de basse les ancrent plutôt solidement au sol. Satie, toujours maître de la répétition et de l'économie, fait de la n° 3 une transposition de la n° 1, mais avec une nouvelle coda, assez jouée. La n° 2 est la version que propose

Satie de la chanson populaire britannique (Northumberland) «The Keel Row», également utilisée par Charles Bordes et Debussy comme base pour des compositions. Les trois *Danses de travers* étaient censées être continues (plutôt que «de travers») et, chose rare, Satie ajouta ses propres doigtés à l'édition de 1912, qui montrent qu'il avait une curieuse façon de jouer les octaves. Elles sont toutes remarquablement similaires dans leur texture et leur matériau, et semblent constamment recommencer, si discrètement que ce soit.

Entre 1905 et 1912, Satie décida de suivre une formation technique rigoureuse en harmonie, contrepoint et composition à la Schola Cantorum de Paris sous la tutelle d'Albert Roussel et de Vincent d'Indy. Les *Douze petits chorals*, qui témoignent du genre d'exercices qu'on lui donna, furent tirés de ses cahiers et publiés par Robert Caby en 1968. Bien qu'on ne puisse jamais le deviner, le n° 2 date de 1919, et le n° 12 est l'introduction à une *Petite Sonate* composée pour d'Indy en 1908-1909.

En janvier 1911, Maurice Ravel fit plus largement connaître les premières pièces novatrices de Satie en les jouant lors d'un prestigieux concert à la Salle Gaveau à Paris. L'une des conséquences fut que la musique la plus récente de Satie commença elle aussi

à être très appréciée, si bien qu'entre 1912 et 1915 il écrivit pour le piano plus de soixante pièces brèves, souvent humoristiques, avec des titres qui semblent étrangement fantaisistes. Les trois *Avant-dernières pensées* d'août-octobre 1915 furent les dernières, hommages minimalistes aux trois compositeurs qui l'avaient le plus aidé dans sa carrière: Claude Debussy – artistiquement; Paul Dukas – financièrement; et Albert Roussel – contra-punctuellement. Toutes trois sont minimalistes dans leur brefs ostinatos invariables, qui tour à tour soutiennent une «idylle» en bord de rivière, une sérénade ou une «aubade» avec guitare, et un turbulent scherzo qui représente le vent du génie troublant les «méditations» du poète (Satie) dans sa vieille tour. Intitulées à l'origine *Étranges rumeurs*, elles semblent avoir eu pour Satie une importance toute particulière.

En 1917, Satie se détourna des pièces sans armure, clefs, silences ou barres de mesure et revint à une écriture normale avec sa *Sonatine bureaucratique*. Modelée sur la *Sonatine en ut*, op. 36 n° 1, de Clementi (1797), elle est donc un précurseur de l'excentrique néoclassicisme popularisé par Stravinsky et les compositeurs du groupe des Six quelques années plus tard. Le texte raconte l'histoire d'une journée dans la vie d'un jovial bureaucrate aux

habitudes étranges, comme se «précipiter dans l'escalier qu'il monte sur son dos». Dans le mouvement lent, il songe à l'avancement de sa carrière, et dans le finale, plaisamment marqué «Vivache», il écoute un voisin qui travaille Clementi, tout en chantonnant lui-même «un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet»!

Avec la mort de son ami Debussy en 1918, une source de critique musicale disparut, et l'on peut voir le sentiment de libération de Satie ainsi que le sérieux croissant de ses intentions dans son drame symphonique *Socrate* et les *Nocturnes*. Ceux-ci virent le jour sous forme de triptyque centré sur ré majeur. Satie était particulièrement ravi du troisième, «dramatique, plus rapide», tandis que le premier «sert de prélude». Ce sentiment nouveau de réussite l'encouragea à augmenter le cycle avec un *Nocturne n° 4* en octobre 1919: une pièce flottante, détachée, d'une beauté extrême, renforcée par une brève section centrale puissante et troublante. Le n° 5 suivit en novembre, amenant un lyrisme plus chromatique et une atmosphère encore plus irréaliste.

Robert Orledge, 2015

Traduction: Dennis Collins

Erik Satie was a man of ideas, both in terms of his melody based music, and in replacing the Romantic styles he grew up with by new concepts that would change the face of modern music – like total chromaticism, minimalism and the prepared piano. This does not mean that his music was not expressive and beautiful, as his three famous *Gymnopédies* (1888) or the five *Nocturnes* (1919) show, but he rejected virtuosity and obvious climaxes, and kept his music clear, restrained and economical throughout his career, with perhaps the most noticeable landmark being the change from the slow chains of plainsong inspired chords found in his Rose-Croix period to the greater rhythmic fluidity of the *Pièces froides* (1897).

Satie was also a composer of bizarre contradictions. The “*Gymnopédie*”, a dance for naked Spartan youths, would surely have been more celebratory than these floating, detached pieces imply. Then Satie probably took his title from the poem *Les Antiques* by his Spanish friend J. P. Contamine de Latour, and an apocalyptic extract from this about “a raging torrent slicing obliquely through the shadows” and rushing “in waves of gold over the polished flagstone” perversely prefaces the first edition of No. 1. But all three *Gymnopédies* are like walking round a statue and viewing it from different angles, an architectural concept that is on a par in importance with their effortless distillation of a bygone age.

The inspiration behind the seven equally haunting *Gnossiennes* came from the Romanian folk musicians (with their curious gapped scales) that Satie heard at the Paris

World Fair in 1889. Actually the one published as No. 5 (in 1968) was the first to be composed, followed by Nos 4 and 7 in 1891, Nos 1-3 in 1893, and No. 6 in January 1897, just before the *Pièces froides*. Even Satie got the numbers confused, publishing No. 2 as “No. 6” in 1893. These were the first pieces to carry comments to amuse the pianist, whereas it is the undulating, poignant melodies with their frequent grace notes that captivate the listener.

The six *Pièces froides*, in two sets of three, retain the commentaries, but Satie branches out into longer pieces with suppler melodies. Again the titles are misleading, for the pieces are not “cold”, nor do the *Airs à faire fuir* make anyone take flight. Rather their regular accompaniments and bass-lines firmly anchor them to the earth. Satie, ever a master of repetition and economy, makes No. 3 a transposition of No. 1, but with a new and rather jaunty coda. No. 2 is Satie’s version of the British (Northumberland) folksong “The Keel Row”, which was also used by Charles Bordes and Debussy as a basis for compositions. The three *Danses de travers* were meant to be continuous (rather than “cross-wise”) and, unusually, Satie added his own fingering to the 1912 edition which shows that he had a

curious way of playing octaves. They are all remarkably similar in texture and material and seem to keep on restarting, however unobtrusively they do so.

Between 1905-12, Satie decided to undergo rigorous technical training in harmony, counterpoint and composition at the Schola Cantorum in Paris under Albert Roussel and Vincent d’Indy. The *Douze petits chorals* are evidence of the sort of exercises he was set, and were collected from his notebooks and published by Robert Caby in 1968. Although you would never guess it, No. 2 dates from 1919, and No. 12 is the introduction to a *Petite Sonate* composed for d’Indy in 1908-9.

In January 1911, Maurice Ravel put Satie’s precursive early music on the map by performing it at a prestigious concert in the Salle Gaveau in Paris. The bi-product of this was that Satie’s most recent music also became popular, and between 1912 and 1915 he wrote over sixty short, and mostly humorous, piano pieces with what appear to be strangely fanciful titles. The three *Avant-dernières pensées* of August-October 1915 were the last of these, being minimalistic tributes to the three composers who had helped him the most in his career: Claude Debussy – artistically; Paul Dukas – financially;

and Roussel – contrapuntally. All three are minimalistic in their unchanging short ostinatos, which variously support a riverside “idyll”, serenade or “aubade” with guitar; and a turbulent scherzo that represents the wind of genius troubling the “meditations” of the poet (Satie) in his ancient tower. They were originally titled *Étranges rumeurs* (Strange rumours) and they seem to have been especially important to Satie.

In 1917, Satie turned away from pieces without key signatures, clefs, rests or bar-lines and resorted to normal practice in the *Sonatine bureaucratique*. It was modeled on Clementi’s *Sonatina in C*, Op. 36 No. 1, of 1797, and is thus a forerunner of the quirky neo-classicism made popular by Stravinsky and the composers of Les Six a few years later. Its text tells the story of a day in the life of a jolly bureaucrat, but one with some strange habits, like “climbing the stairs on his back”. In the slow movement he reflects on the advancement of his career, and in the finale, jokily marked “Vivache” (Fast cow), he listens to a neighbour practicing Clementi, while himself humming “an old Peruvian air collected from a deaf-mute in Lower Brittany”!

After his friend Debussy’s death in 1918, a source of musical criticism disappeared and Satie’s liberation and increasing seriousness of purpose can best be seen in his symphonic drama *Socrate* and in the *Nocturnes*. These began life as a triptych centered on D major, and Satie was especially pleased with the “more rapid and dramatic” No. 3, while No. 1 “served as a prelude”. This new sense of achievement encouraged him to expand the cycle with *Nocturne No. 4* in October 1919: a floating, detached piece of extreme beauty strengthened by a powerful and disturbing short central section. No. 5 followed in November, bringing a more chromatic lyricism and an even more other-worldly atmosphere.

Robert Orledge, 2015

Original French quotations:

Gymnopédies :

*Oblique et coupant l’ombre en torrent éclatant/
Ruisseau en flots d’or sur la dalle polie.*

Sonatine bureaucratique :

*Il se précipite dans l’escalier qu’il monte sur
son dos*

*Il chantonne un vieil air péruvien qu’il a recueilli
en Basse-Bretagne chez un sourd-muet.*

*Nocturnes : Le 3^e est un nocturne dramatique,
plus rapide / Le 1^{er} sert de prélude*





Plus d'informations

More information

www.bruno-fontaine-piano.com

Également disponible
Also available



Tout notre catalogue sur
All our catalog on
apartemusic.com