

**SATIE**  
*AMOUREUX*

**GUILLAUME COPPOLA**

*α*



## **MENU**

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXT
- > DEUTSCHER TEXT



### SATIE AMOUREUX

On connaît Satie solitaire, mais à l'image du musicien jamais là où on l'attend, cet album est conçu au prisme de sa brève et houleuse liaison avec Suzanne Valadon. Au-delà des pièces qui *parlent* d'amour sans être en lien avec la peintre – notamment le music-hall – ou contemporaines à cette relation troublée, c'est un portrait de Satie qui se dessine, masqué par un voile de pudeur ou de provocation, entre inspiration antique et orientale, phase mystique, humour et cabaret. Rares allusions à Valadon, la miniature *Bonjour Biqui* et le motif de *Vexations* deviennent des virgules entre ces chapitres, tout comme *Désespoir agréable* dont le titre semble résumer à lui seul la vie et l'œuvre de Satie.

### SATIE IN LOVE

We know Satie the loner, but just as the composer is never where you expect him to be, this album looks through the prism of his brief and stormy liaison with the painter Suzanne Valadon. Besides the pieces of his that *speak* of love, without having a direct connection with Suzanne – works for the music-hall, or those written at the time of his troubled affair – what emerges is a portrait of Satie masked by a veil of modesty (or one of provocation), with his inspiration shared between the antique and oriental, the mystical, the humourous, and the Parisian cabaret. Rare allusions to Valadon, such as the miniature *Bonjour Biqui* and the motive of *Vexations*, act as commas between the chapters, as does *Désespoir agréable* (*Enjoyable Despair*), whose title seems in itself to sum up the life and work of Erik Satie.

### DER VERLIEBTE SATIE

Man kennt Satie als Einzelgänger, aber ganz so, wie der Musiker nie dort zu finden war, wo man ihn vermutet hätte, ist dieses Album durch seine kurze und stürmische Beziehung zu Suzanne Valadon inspiriert. Über die Stücke hinaus, die von der Liebe handeln, ohne einen direkten Bezug zu dieser Malerin zu haben – insbesondere die Varieté-Stücke – oder die zeitgleich mit dieser turbulenten Beziehung entstanden sind, ergibt sich ein Satie-Porträt, das verborgen hinter einem Schleier aus Scham oder Provokation liegt, zwischen antiker und orientalischer Inspiration, seiner mystischen Phase, Humor und Kabarett. Die spärlichen Anspielungen auf Valadon, wie etwa die Miniatur *Bonjour Biqui* und das Motiv aus *Vexations*, fungieren als Kommata zwischen den Kapiteln, ebenso wie *Désespoir agréable*, dessen Titel für sich allein schon das Leben und Werk Saties auf den Punkt zu bringen scheint.

Guillaume Coppola

## **ERIK SATIE (1866-1925)**

1	<b>Je te veux, valse chantée</b> <i>version piano de l'auteur</i>	5'42
2	<b>Valse-Ballet</b>	1'50
3	<b>Gymnopédie n° 3</b>	2'45
4	<b>Gnossienne n° 1</b>	3'22
5	<b>Fantaisie-Valse</b>	2'22
6	<b>Tendrement</b>	4'15
7	<b>Poudre d'or</b>	4'58
8	<b>Bonjour Biqui, bonjour !*</b>	0'19
9	<b>Gnossienne n° 4</b>	2'34
10	<b>Gnossienne n° 2</b>	2'33
11	<b>Gnossienne n° 7***</b>	3'26
12	<b>Vexations – Thème de la basse*</b>	0'24
13	<b>Danse gothique n° 1 : À l'occasion d'une grande peine</b>	3'14
14	<b>Prélude de la Porte héroïque du ciel</b>	4'01
15	<b>Vexations – Première harmonisation du motif*</b>	0'24

### **Les trois valse distinguées du précieux dégoûté**

16	<b>I. Sa taille</b>	1'07
17	<b>II. Son binocle</b>	1'08
18	<b>III. Ses jambes</b>	0'54

## **MUZIO CLEMENTI (1752-1832)**

### **Sonatine Op. 36 n° 1\*\***

19	<b>I. Spiritoso</b>	1'27
----	---------------------	------

20	<b>II. Andante</b>	1'17
21	<b>III. Vivace</b>	0'57

## **ERIK SATIE**

### **Sonatine bureaucratique**

22	<b>I. Allegro</b>	1'05
23	<b>II. Andante</b>	1'20
24	<b>III. Vivache</b>	1'31

25	<b>Vexations – Seconde harmonisation du motif*</b>	0'27
26	<b>Nocturne n° 6</b>	1'27
27	<b>Désespoir agréable*</b>	0'49
28	<b>Jack in the Box – 1. Prélude</b>	2'41
29	<b>Le Piccadilly</b>	1'38
30	<b>La Diva de l'Empire</b> <i>arrangement Hans Ourdine</i>	2'39
31	<b>Rag-Time Parade</b> <i>arrangement Hans Ourdine</i>	2'19
32	<b>En plus***</b>	2'12
33	<b>Redite***</b>	1'34

**TOTAL TIME: 68'59**

\*avec Sordino (pédale céleste)

\*\*Levier Mozart du piano Steingraeber

\*\*\*extraits des *Morceaux en forme de poire* à 4 mains, réduction de P. Malhaire pour piano solo, Ed. Klarthe

**GUILLAUME COPPOLA** PIANO

# SATIE

## PAR PHILIPPE MALHAIRE

Le parcours de Satie peut se lire en trois grandes étapes stylistiques : mystique, cabaret et néoclassicisme – encore que ces périodes ne s’articulent jamais de façon nette : elles se chevauchent, se contredisent parfois, à l’image d’un compositeur rétif aux classifications comme aux trajectoires linéaires. Ainsi, les toutes premières pièces de Satie, *Fantaisie-Valse* et *Valse-Ballet* (1885), sont empreintes du goût des danses de divertissement et annoncent déjà un détour que Satie reprendra une quinzaine d’années plus tard. On y découvre un jeune musicien appliqué mais encore loin de l’avant-gardiste qu’il deviendra peu de temps après.

À partir de 1886, le compositeur invente progressivement un univers sonore inouï où se conjuguent chatolement harmonique et épure linéaire. Satie sort des sentiers battus en explorant les accords de septième et de neuvième, dont la suavité singulière imprègne des œuvres nourries d’un imaginaire lié à la Grèce antique, telle la *Gymnopédie* n° 3 (1888), valse lente à la mélodie d’une grande pureté.

Fasciné par les musiques bohémiennes entendues lors de l’Exposition universelle de 1889, Satie s’approprie leur essence modale dans ses célèbres *Gnossiennes* (années 1890). La composition semble réduite à l’essentiel : un pur déploiement intervallique auquel Satie refuse d’ajouter les artifices habituels de l’écriture occidentale, comme s’il cherchait à s’effacer devant la puissance suggestive de ce matériau brut.

Vers 1891, Satie développe un système harmonique évoluant entre l’atonalité et la pantonalité ; ses lignes mélodiques, dérivées du plain-chant, sont harmonisées suivant une méthode unique. Parallèlement, Satie vit une brève mais tumultueuse relation amoureuse avec la peintre Suzanne Valadon. Il compose alors une série de *Danses gothiques* (mars 1893) sous-titrées « Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme » – intitulé pour le moins explicite. Le 2 avril 1893, Satie compose une miniature intitulée *Bonjour Biqui, bonjour !* – « Biqui » étant le surnom affectueux dont il affublait Valadon. Le matériau musical employé par Satie pour traduire son affection peut surprendre : aucun

romantisme dans cette miniature atonale, constituée uniquement de trois accords. Prolongeant et amplifiant le travail harmonique de *Bonjour Biqui, Vexations* (avril 1893) constitue un cas extrême dans l'histoire de la musique : c'est une sorte de pénitence, obligeant théoriquement l'interprète à reprendre un même motif mélodique 840 fois. La forme de l'œuvre est simple : une ligne de basse, l'harmonisation de cette ligne de basse, la ligne de basse de nouveau rejouée seule, avant un retour légèrement varié de l'harmonisation. Faut-il voir dans cette œuvre désolée une transcription de la rupture avec Valadon ? Cette passion désabusée conduisit Satie à s'interdire dès lors toute relation sentimentale, faisant évoluer son œuvre parallèlement à sa névrose, approfondissant ainsi de manière unique son exploration des *terras incognitas* de la musique. Composé pour le drame ésotérique de Jules Bois, le *Prélude de la Porte héroïque du ciel* (1894) est une œuvre d'une rare intensité contemplative constituant le sommet de la période mystique de Satie ; elle en marque aussi la fin.

À la suite d'une crise créatrice, Satie se tourne à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle vers le music-hall, pour des raisons essentiellement alimentaires, ce qui transforme profondément son langage. Avec *Jack in the Box* (1899), œuvre légère et enjouée proche du ragtime, il amorce un virage inattendu. Sur un autre pan de la veine populaire, la valse chantée *Je te veux* (1897) connaît un franc succès dans les cabarets montmartrois grâce à sa mélodie efficace et à sa sensualité assumée ; cette orientation se prolonge dans des pièces comme *Tendrement* (1902), *Poudre d'or* (1902), *Le Piccadilly* (1904) ou *La Diva de l'Empire* (1904, version piano en 1919), où Satie cultive une écriture limpide, rythmée, souvent teintée d'humour, à l'image des chansonniers de l'époque. Avec *Rag-Time Parade* (1916, version piano 1919), pastiche aussi cocasse que grinçant, Satie distille une ironie subtile devenue emblématique de son style.

Éprouvé par les critiques, Satie entame en 1905 une refondation de son langage en s'inscrivant à la Schola Cantorum. Mais avant cette mue, il compose les *Morceaux en forme de poire* (1903), recueil rétrospectif comparable à un baroud d'honneur, synthèse malicieuse de ses premières audaces. On retrouve ainsi deux pièces de la période mystique : le premier mouvement est une *Gnossienne* (n° 7) qui figurait dans *Le Fils des Étoiles* (1891), et *En plus* est en réalité l'arrangement d'une danse pour orchestre composée en 1890. La période cabaret n'est pas en reste : la *Redite* assemble deux passages tronqués de *The Angora Ox* (1901).

La dernière période de Satie, parfois qualifiée de néoclassique, est marquée par l'enseignement rigoureux du contrepoint reçu à la Schola Cantorum. Cette rigueur n'est jamais dissociée de l'ironie : à travers des œuvres comme *Désespoir agréable* (1908), *Les Trois valse distinguées du précieux dégoûté* moquant son ancien ami Maurice Ravel (1914), ou la *Sonatine bureaucratique* (1917) pastichant la *Sonate* op. 36 n° 1 de Clementi, Satie interroge les codes, détourne les formes classiques, désamorce toute grandiloquence. Le contrepoint y est réduit à sa plus simple expression, l'harmonie volontairement appauvrie, les titres absurdes, les didascalies souvent cryptiques. Sous l'apparente légèreté perce une profondeur critique : rarement un compositeur aura su allier avec autant de lucidité l'exigence formelle à une irrévérence aussi systématique.

Le *Nocturne* n° 6 (1919), plus austère et dépouillé encore que les précédents, s'éloigne du ton sarcastique pour s'aventurer vers une expressivité plus nue, presque sévère, aux confins d'un atonalisme discret. Certains de ses accents ne sont pas sans évoquer, par leur sécheresse harmonique et leur tension sous-jacente, l'univers de Schoenberg. C'est là encore un rappel que Satie, loin de toute étiquette, demeure insaisissable.

# SATIE

## BY PHILIPPE MALHAIRE

Satie's creative career can be seen as falling into three stylistic phases: mysticism, cabaret music, and neoclassicism – although these periods are not clear-cut: they overlap, and are often self-contradictory, as resistant as was the composer himself to classification and linear orderliness. Indeed, Satie's very first pieces, *Fantaisie-Valse* and *Valse-Ballet* (1885) are dances steeped in the style of the *divertissement*, heralding the direction Satie was to take some fifteen years later. These early works show us a diligent musician, but still far from the avant-gardist he would soon turn into.

From 1886 on, the composer progressively invented an unprecedented world of sound combining shimmering harmonies with a crystal-clear linearity. Satie moved away from the beaten path to explore seventh and ninth chords, their strangely smooth sweetness infusing his pieces, nurtured by an imagination that channelled the world of Ancient Greece. One example is the third *Gymnopédie* (1888), a slow waltz with a melody of intense purity.

Fascinated by Gypsy music heard during the 1889 Universal Exhibition in Paris, Satie appropriated its modal essence in his well-known *Gnossiennes*, written during the 1890s. They seem reduced to basics: a bare exposition of intervals to which Satie refuses to add any of the usual artifices of western music, as if he is trying to erase himself, overwhelmed by the suggestive power of this raw material.

Towards 1891, Satie developed a harmonic system somewhere between atonality and pantonality, with melodic lines derived from plainchant, harmonised following a unique method. At the same time he was living out a brief but tumultuous affair with the painter Suzanne Valadon. He went on to compose a set of nine *Danses gothiques* (mars 1893) subtitled 'Novena for the greatest possible calm and robust tranquillity of my Soul' – words designed to give away as little as possible. On 2 April 1893, he composed a miniature entitled *Bonjour Biqui, bonjour!* – 'Biqui' being the affectionate nickname he invented for Valadon. Yet the musical material with which Satie displayed his affection may come as a surprise: there is not the slightest romanticism about this atonal miniature, which exceptionally

consists of just three chords. Continuing and extending the harmonic core of *Bonjour Biqui, Vexations* (April 1893) is an extreme case in the history of music: a kind of penitential act, theoretically obliging the pianist to repeat the same melodic motif 840 times. The work's form is simple: a bass line, then its harmonization, the bass line repeated on its own, then with a subtly different harmonization. Are we to see this desolate work as a musical description of his breakup with Valadon? Disenchanted passion led Satie to deny himself from then on any kind of sentimental relationship, which made his composing develop parallel with his neurosis, and so in a unique way deepened his exploration of musical *terra incognita*. Composed for *The Heroic Gate of Heaven*, an esoteric drama by Jules Bois, Satie's *Prélude de la Porte héroïque du ciel* (1894), is a work of rare contemplative intensity, representing the peak of Satie's mystical period, and also marking its end.

Following a creative crisis, in the final years of the 19th century Satie turned towards the music hall, mainly to be able to afford to eat. It profoundly changed his musical language. With *Jack in the Box* (1899), a playful piece of light music close to ragtime, he made an unexpected about-turn. In a rather different popular vein, the waltz song *Je te veux* (1897) was an outright hit in the cabarets of Montmartre, thanks to its highly effective melody and underlying sensuality, a style that was continued in pieces such as *Tendrement* (1902), *Poudre d'or* (1902), *Le Piccadilly* (1904) and *La Diva de l'Empire* (1904, arranged for piano in 1919), where Satie cultivated a limpid and rhythmically lively style, often tinged with humour, like the popular song-writers of the period. With *Rag-Time Parade* (1916, piano version 1919), a darkly comic pastiche, Satie distilled the subtle irony that had become emblematic of his style.

Affected by technical criticisms of his work, in 1905 Satie decided to overhaul his language by enrolling as a student in the Schola Cantorum. Before sloughing off his skin entirely, he composed his *Morceaux en forme de poire* (1903), a retrospective collection of pieces rather like a symbolic last stand, a mischievous synthesis of his early audacious escapades. Two of the seven pieces<sup>1</sup> are memories of his mystical 'Rosicrucian' period: the first movement is a *Gnossienne* (No.7) that had featured in his

1 Entitling them 'Three Pear-shaped Pieces' adds to the mischief: there are actually seven pieces in all, and 'pear-shaped' is a tease, poking fun at academic formal analysis.

incidental music for *Le Fils des Étoiles* (1891), and the penultimate *En plus* movement is actually an arrangement of an orchestral dance composed in 1890. Nor has his cabaret period been omitted: the final *Redite* movement reassembles two truncated passages from *The Angora Ox* of 1901.

Satie's final period, often termed 'neoclassical' is marked by the rigorous training in counterpoint he received at the Schola Cantorum. Yet this rigour is ever never divorced from irony: throughout works such as *Désespoir agréable* (1908), *Les Trois valse distinguées du précieux dégoûté* (making fun of his old friend Maurice Ravel (1914)<sup>2</sup>, or the *Sonatine bureaucratique* (1917), lampooning Clementi's Piano Sonata op. 36 No.1, Satie is constantly questioning conventions, overturning classical forms, and disarming any grandiloquent pretensions. Counterpoint is reduced to its simplest expression, harmony is voluntarily stripped down, titles are rendered absurd, and the indications in the score are often cryptic. Rarely has a composer combined such lucidity of formal stringency with such systematic irreverence.

The sixth *Nocturne* of 1919, even more austere and condensed than the preceding ones, departs from the prevailing sarcastic tone in order to venture in the direction of an expressivity that is ever more naked, almost severe, verging on an unobtrusive kind of atonality. Some of its gestures, in their harmonic dessication and underlying tension, come close to evoking Schoenberg's soundworld: yet one more reminder that Satie cannot be labelled, remaining elusive to the last.

2 Ravel's *Valses nobles et sentimentales* had appeared in 1911 and their orchestration in 1912.

# SATIE

## VON PHILIPPE MALHAIRE

Saties künstlerische Entwicklung lässt sich in drei große stilistische Abschnitte unterteilen: Mystik, Varieté und Neoklassizismus – wobei diese Phasen nie scharf voneinander abgegrenzt sind. Sie überschneiden sich, widersprechen sich bisweilen, ganz wie der Komponist selbst, der sich Klassifizierungen und lineare Entwicklungen entzog. So sind Saties früheste Werke, *Fantaisie-Valse* und *Valse-Ballet* (1885), von der Vorliebe für Tanzmusik geprägt und kündigen bereits einen Umweg an, den Satie etwa fünfzehn Jahre später einschlagen sollte. Man entdeckt darin einen eifrigen jungen Musiker, der jedoch noch weit von dem Avantgardisten entfernt war, zu dem er sich wenig später entwickeln sollte.

Ab 1886 erfand der Komponist nach und nach eine völlig neue Klangwelt, in der harmonisches Schillern und lineare Skizzen miteinander verschmelzen. Satie beschreitet neue Wege, indem er Sept- und Nonakkorde erkundet, deren einzigartige Lieblichkeit Werke prägen, die von einer an die griechische Antike angelehnten Fantasie beseelt sind, wie beispielsweise die *Gymnopédie* Nr. 3 (1888), ein langsamer Walzer mit einer Melodie von großer Reinheit.

Satie war fasziniert von der böhmischen Musik, die er auf der Weltausstellung 1889 gehört hatte, und übernahm deren modale Essenz in seinen berühmten *Gnossiennes* (1890er Jahre). Die Komposition scheint auf das Wesentliche reduziert: eine reine Entfaltung von Intervallen, die Satie nicht mit den üblichen Kunstgriffen der westlichen Kompositionstechnik versieht, als wolle er sich hinter der suggestiven Kraft dieses rohen Materials verbergen. Um 1891 herum entwickelte Satie ein harmonisches System, das zwischen Atonalität und Pantonalität oszillierte; seine vom Gregorianischen Gesang abgeleiteten Melodielinien wurden nach einer einzigartigen Methode harmonisiert. Parallel dazu erlebte Satie eine kurze, aber turbulente Liebesbeziehung mit der Malerin Suzanne Valadon. In dieser Zeit komponierte er eine Reihe von *Danses gothiques* (März 1893) mit dem Untertitel „*Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme*“ [(Novene für die größte Ruhe und Stille meiner Seele) – ein Titel, der wohl selbsterklärend ist. In Fortsetzung und Erweiterung der harmonischen Arbeit in *Bonjour Biqui* stellen die *Vexations* (April 1893) einen Extremfall der Musikgeschichte dar: Es handelt sich um eine Art von Bußübung,

die den Interpreten theoretisch dazu zwingt, ein und dasselbe Melodiemotiv 840 Mal zu wiederholen. Die Form des Werks ist schlicht: Es besteht aus einer Basslinie, der Harmonisierung dieser Basslinie, der Wiederholung der Basslinie solo und einer leicht variierten Wiederaufnahme der Harmonisierung. Ist dieses verzweifelte Werk als Ausdruck seiner Trennung von Suzanne Valadon zu verstehen? Aus dieser enttäuschten Leidenschaft heraus mied Satie von da an jegliche Liebesbeziehung, sein Werk entwickelte sich parallel zu seiner Neurose weiter und vertiefte auf einzigartige Weise seine Erforschung der weißen Flecken auf der Landkarte der Musik. Das für ein esoterisches Drama von Jules Bois komponierte *Prélude de la Porte héroïque du ciel* (1894) ist ein Werk von außergewöhnlich kontemplativer Intensität, das den Höhepunkt der mystischen Schaffensphase Saties und zugleich ihr Ende bildet.

Nach einer Schaffenskrise wandte sich Satie am Ende des 19. Jahrhunderts aus rein finanziellen Gründen dem Varietétheater zu, wodurch sich seine Musiksprache grundlegend veränderte. Mit *Jack in the Box* (1899), einem leichten, ausgelassenen Werk, das dem Ragtime nahesteht, schlug er eine unerwartete Richtung ein. In einem anderen Bereich der populären Musik war der gesungene Walzer *Je te veux* (1897) mit seiner eingängigen Melodie und seiner selbstbewussten Sinnlichkeit in den Varietés von Montmartre ein großer Erfolg. Diese Tendenz zieht sich durch Werke wie *Tendrement* (1902), *Poudre d'or* (1902), *Le Piccadilly* (1904) oder *La Diva de l'Empire* (1904, Klavierfassung 1919), in denen Satie einen kristallklaren, rhythmischen und oft humorvollen Stil kultiviert, ganz wie die Chansonniers seiner Zeit. Mit *Rag-Time Parade* (1916, Klavierfassung 1919), einer ebenso komischen wie bissigen Persiflage, destilliert Satie eine subtile Ironie, die zu einem Markenzeichen seines Stils wurde.

Von den Kritikern abgelehnt, begann Satie 1905 eine Neugestaltung seiner Musiksprache, indem er sich an der Schola Cantorum einschrieb. Vor dieser Wandlung komponierte er jedoch die *Morceaux en forme de poire* (1903), eine Rückschau, die einem letzten Aufbäumen gleicht, eine schelmische Synthese seiner ersten Kühnheiten. So finden sich hier zwei Stücke aus seiner mystischen Phase wieder: Der erste Satz ist eine *Gnossienne* (Nr. 7), die aus *Le Fils des Étoiles* (1891) stammt, und *En plus* ist die Bearbeitung eines 1890 komponierten Tanzsatzes für Orchester. Auch die Variété-Phase kommt nicht zu kurz: *La Redite* ist eine Zusammenstellung zweier gekürzter Passagen aus *The Angora Ox* (1901).

Saties letzte Schaffensphase, die manchmal als neoklassizistisch bezeichnet wird, ist geprägt vom strengen Kontrapunktunterricht an der Schola Cantorum. Diese Strenge ist jedoch nie ohne Ironie: In Werken wie *Désespoir agréable* (1908), den *Trois valse distinguées du précieux dégoûté*, in denen er seinen alten Freund Maurice Ravel verspottet (1914), oder der *Sonatine bureaucratique* (1917), einer Persiflage auf Clementis Sonate op. 36 Nr. 1, hinterfragt Satie die Konventionen, verfremdet klassische Formen und lässt alle Grandiosität ins Leere laufen. Der Kontrapunkt wird auf seine einfachste Form reduziert, die Harmonie bewusst reduziert, die Titel sind absurd, die Spielanweisungen häufig rätselhaft. Hinter der scheinbaren Leichtigkeit verbirgt sich eine kritische Tiefe: Selten hat ein Komponist formale Ansprüche so luzide mit einer derartig konsequenten Respektlosigkeit zu verbinden gewusst.

Das Nocturne Nr. 6 (1919) ist noch karger und sachlicher als seine Vorgänger. Das Stück entfernt sich vom sarkastischen Tonfall und wagt sich an eine nacktere, fast strenge Expressivität, die an eine diskrete Atonalität grenzt. Einige Passagen erinnern durch ihre harmonische Trockenheit und unterschwellige Spannung an Schönbergs Welt. Dies ist erneut ein Beweis dafür, dass Satie, der sich jeder Kategorisierung entzieht, unfassbar bleibt.

Thanks to Evelyne Gourdon for her precious support,  
Nebout & Hamm for the wonderful Steingraeber grand piano.  
Guillaume Coppola wears *agnès b.*

Recorded in May 2025 in Église luthérienne de Bon Secours, Paris

FRANCK JAFFRÈS RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

PORTRAIT D'ERIK SATIE PAR SUZANNE VALADON

© CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI, DIST. GRANDPALAISRMN/BERTRAND PRÉVOST COVER

LYODOH KANEKO INSIDE PHOTO

**ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1192 © GUILLAUME COPPOLA 2025 © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2025  
MADE IN THE NETHERLANDS

**ALSO AVAILABLE**



EL2159



EL2158



EL1652



EL1130