



CD-317 STEREO

digital

e. satie

r. pöntinen, piano



A BIS original dynamics recording

SATIE, ERIK (1866-1925)

[1]	GNOSSIENNE NO. 1 (1890)	3'10
[2]	GNOSSIENNE NO. 2 (1890)	1'43
[3]	GNOSSIENNE NO. 3 (1890)	2'25
	EMBRYONS DESSÉCHÉS (1913)	5'58
[4]	d'Holothurie	1'52
[5]	d'Edriophthalma	2'30
[6]	de Podophthalma	1'29
	AVANT-DERNIÈRES PENSÉES (1915)	3'01
[7]	Idylle	0'54
[8]	Aubade	1'10
[9]	Méditation	0'48
	PIÈCES FROIDES (1897)	
	AIRS À FAIRE FUIR	7'38
[10]	No. 1	3'07
[11]	No. 2	1'20
[12]	No. 3	3'06
	DANSES DE TRAVERS	5'31
[13]	No. 1	1'37
[14]	No. 2	1'28
[15]	No. 3	2'17
[16]	SONATINE BUREAUCRATIQUE (1917)	3'44
	[INDEX 1] <i>Allegro</i> • [INDEX 2] <i>Andante</i> • [INDEX 3] <i>Vivace</i>	
[17]	GYMNOPÉDIE NO. 1 (1888)	2'58
[18]	GYMNOPÉDIE NO. 2 (1888)	2'31
[19]	GYMNOPÉDIE NO. 3 (1888)	2'27

	VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES (POUR UN CHIEN) (1912)	2'48
[20]	Sévère réprimande	0'49
[21]	Seul à la maison	1'11
[22]	On joue	0'41
[23]	GNOSSIANNE No. 4 (1891)	2'41
[24]	GNOSSIANNE No. 5 (1889)	3'36
[25]	GNOSSIANNE No. 6 (1897)	1'57
	LES TROIS VALSES DISTINGUÉES DU PRÉCIEUX DÉGOÛTE (1914)	2'19
[26]	Sa taille	0'44
[27]	Son binocle	0'53
[28]	Ses jambes	0'35
[29]	SARABANDE No. 3 (1887)	4'11

TT: 61'01

ROLAND PÖNTINEN *piano*

Music publisher: J. B. Cramer & Co

DDD

RECORDING DATA

Recorded in March 1986 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr

Recording equipment: Schoeps and Neumann microphones; SAM82 mixer; Sony PCM F-1 digital recording equipment

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Knud Ketting 1986

Translations: William Jewson (English); Per Skans (German); Arlette Chené-Wiklander (French)

Front cover photograph: © Mimi Synnerstam

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-317 © & ® 1986, BIS Records AB, Åkersberga.

"His was the inventor's mind *par excellence*... Simply and ingeniously Satie pointed the way, but as soon as another musician took to the trail he had indicated, Satie would immediately change his own orientation and without hesitating open up still another path to new fields of experimentation."

Thus his fellow-composer Maurice Ravel summed up the importance that Satie had had. He did this while on a concert tour in the U.S.A. a few years after Satie's death when he lectured on French music. But Ravel was also one of the few who recognized his importance at an early stage and tried to promote Satie's music. Ravel himself was one of the first to play Satie's piano music in public. That was in 1911, the year Debussy first performed his orchestral versions of two of Satie's three "Gymnopédies". In both instances, Satie was not wholly appreciative. This was not because he did not admire the two more established composers. Quite the contrary, Debussy he almost worshipped. But he would have preferred them to have used their position to promote some of his newer and more experimental piano works rather than such that were more than ten years old.

But in a slightly longer perspective the effect was not insignificant. French music publishers began to interest themselves in this bizarre loner of Parisian musical life of whom one could be certain of one thing: he always carried an umbrella. The publishers were even willing to publish some of his new pieces as well. The three "Véritables préludes flasques" were written in 1912 at the behest of the publisher Demetz.

From a generalized point of view there are really only two things to note about Satie's music: he loved to mystify his audience with peculiar titles and he generally wrote his miniatures in threes. From both these points of view this selection of Satie's piano music is fully representative! It extends over three of the four decades of his composing life and even with the best will in the world it could hardly have been stretched any further. Prior to the three "Sarabandes" from 1887, inspired by Chabrier, there are only some insignificant miniatures from his unsuccessful time at the Conservatory. And after 1917 he was sufficiently established to be able to concentrate on larger forms, specially theatre music.

It is not always possible to penetrate the meaning of Satie's titles. But some of them can be explained with reasonable certainty. "Gymnopédies" refers to the ancient Spartan dances performed by naked youths. Jean Cocteau, who first met Satie in 1915 and became one of his most eager supporters, was especially fond of these pieces "whose limpid cadences evoke visions of nude boy dancers silhouetted on a Grecian urn" (Cocteau's remark). "Gnossiennes" likewise refers to ancient Greece, to the maids of Knossos. Only the first three were published in Satie's lifetime. They build on firm thematic repetitions and, with "Bolero" in mind, it is not so difficult to understand that Ravel wrote positively of them when in 1911 he heard his friend, the noted pianist Ricardo Viñes play them at a concert.

"Embryons desséchés" employs as subtitles the superstitious names for the three types of crawfish that live in the bay at St.Malo: "Holothurie", "Edriophthalma" and "Podophthalma". These names can scarcely have meant anything to the Parisian concert-goer. From a musical point of view there is at least one connecting link between titles and content: one of the melodies which Satie quotes in passing is well-known in

France, "Mon rocher de St.Malo". But it does not really explain why, beneath the notes when he is quoting Chopin's only too familiar funeral march, he writes: "Citation de la célèbre mazurka de Schubert". Nor is it intended that we, as listeners, should search for suchlike explanations, for Satie expressly opposed the notion that audiences should be advised of the many remarks with which he furnished his scores. It all started with his exchanging the customary Italian markings with the less usual French ones, but he soon graduated to a running commentary often in the form of complete anecdotes. But intended only for the performer's amusement.

If you wish to respect Satie's views you must ignore the rest of this paragraph. For it gives Satie's comments in the score of "Sonatine bureaucratique":- (Allegro) Le voilà parti. Il va gaiement à son bureau en se « gavillant ». Content, il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise. Il fait de grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos. Quel coup de vent! Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir. (Andante) Il réfléchit à son avancement. Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. Il compte déménager au prochain terme. Il a appartement en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente! Nouveau songe de l'avancement. (Vivace) Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet. Un piano voisin joue de Clementi. Combien cela est triste. Il ose valser. (Lui, pas le piano.) Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. Notre ami s'interroge avec bienveillance. L'air froid péruvien lui remonte à la tête. Le piano continue. Hélas! il faut quitter son bureau, son bon bureau. Du courage: partons dit-il.

What does the uninitiated listener actually hear? A witty paraphrase of Clementi's Sonatine in C major, Op.36 No.1. Not with that innocent purity which reminds one of the études of former times, as Debussy had done a few years previously with his "Children's Corner". Nor with the startling brilliance with which Stravinsky treated Pergolesi immediately afterwards with his "Pulcinella". But with a slightly ironical rejection of the middle-class attachment to the piano. It was a wicked move by Satie, but at the same time extraordinarily virtuosic in that the written text builds up a correspondingly pointed course, however slight its direct connection with the music may actually seem. The more the pianist identifies with the text, the more insight he will be given into the music's provocative character. Which brings us to one of the most fundamental maxims that Satie formulated concerning the composer's role: "L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur" (The artist has not the right to waste the listener's time).

"His was the inventor's mind *par excellence* ... Simply and ingeniously Satie pointed the way, but as soon as another musician took up the trail he had indicated, Satie would immediately change his own orientation and without hesitating open up still another path to new fields of experimentation."

Sådan opsummerede komponistkollegaen Maurice Ravel den betydning, Erik Satie havde haft. Det skete, da Ravel under en koncertturné i USA få år efter Saties død foreløste om fransk musik. Men Ravel var også blandt de forholdsvis få, som tidligt anerkendte og søgte at befordre Saties musik. Ravel var en af de første, der spillede Saties klavermusik offentligt. Det var i 1911 — samme år, som Debussy førsteopførte sin orkesterversion af to af Saties tre "Gymnopédies". I begge tilfælde var Satie ikke udelukkende begejstret. Ikke fordi han ikke beundrede de to mere etablerede komponister. Det gjorde han. Debussy endda næsten mavegrus. Men han havde faktisk foretrukket, hvis de havde benyttet deres position til at promovere nogle af hans nyere og mere eksperimenterende klaverstykker fremfor nogle, som lå mere end et tiår tilbage.

På bare lidt længere sigt udeblev virkningen imidlertid ikke. De franske musikforlæggere begynde at interessere sig lidt for den bizarre enegænger i det parisiske musikliv, om hvem man kun kunne sige én ting med sikkerhed: han gik altid med paraply. Forlæggerne viste sig endda villige til at udgive nogle af hans nye stykker også. Således er de 3 "Véritables préludes flasques" skrevet i 1912 på opfordring af forlaget Demetz.

På det generaliserende plan er der egentlig kun to ting at bemærke om Saties klavermusik: han elskede at mystificere sit publikum med særprægede titler, og han skrev som regel sine småstykker tre ad gangen. I begge disse henseender er dette udvalg af Saties klavermusik fuldt repræsentativt! Det spænder over tre af hans i alt fire produktive årtier, og selv med den bedste vilje af verden kunne det ikke have været strakt meget længere. For de 3 Chabrier-inspirerede "Sarabandes" fra 1887 ligger kun helt ubetydelige småstykker fra hans mislykkede konservatorietid. Og efter 1917 var han så relativt etableret, at han kunne koncentrere sig om større former, specielt scenemusik.

Det er ikke altid muligt at gennemskue meningen med Saties titler. Men nogle af dem lader sig opklare med rimelig sikkerhed. "Gymnopédies" hentyder til de nøgne ynglinges danse hos de gamle spartanere. Jean Cocteau, der traf Satie første gang i 1915 og blev en af hans ivrigste forkæmpere, holdt specielt meget af disse stykker, "whose limpid cadences evoke visions of nude boy dancers silhouetted on a Grecian urn" (Cocteaus formulering). "Gnossiennes" referer ligeledes til antikens Grækenland, nemlig til pigerne fra øen Knossos. Kun de tre første blev udgivet i Saties levetid. De bygger på stædige temagentagelser, og har man "Bolero" i tankerne, er det ikke så svært at forstå, at Ravel kunne skrive positivt om dem, da han i 1911 havde hørt sin ven, den fremragende pianist Ricardo Vines spille dem ved en koncert.

"Embryons desséchés" har som undertitler de videnskabelige navne på tre krebsdyr, der lever i bugten ved St.Malo: "Holothurie", "Edriophthalma" og "Podophthalma". Disse navne har næppe sagt de parisiske koncertgængere noget som helst. Musikalsk er der i det mindste ét anknætningspunkt mellem titlerne og indholdet: en af de melodier, som Satie citerer undervejs er den i Frankrike velkendte "Mon rocher de St.Malo". Men det giver jo ikke rigtig nogen forklaring på, hvorfor han under moderne, da han citerer Chopins noksom bekendte sørgemarch, skriver "Citation de la célèbre mazurka de

Schubert". Egentlig er det heller ikke meningen, at vi som lyttere skal søge en sådan forklaring, for Satie modsatte sig ganske udtrykkelig, at publikum blev delagtiggjort i de mange bemærkninger, som han udstyrede sine klavernoder med. Det begyndte med, at han erstattede de vanlige italienske udtryksbetegnelser med mere uvanlige franske. Men det blev hurtigt til små løbende kommentarer, ofte som hele, sammenhængende historier. Men altså udtrykkelig kun til fortolkerens fornøjelse.

Vel De derfor respektere Satie i hans himmel, så lad være med at læse resten af dette afsnit. Det gengiver nemlig Saties kommentarer i noderne til "Sonatine bureaucratique": (Allegro) Le voilà parti. Il va gaiement à son bureau en se « gavillant ». Content, il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinois. Il fait de grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos. Quel coup de vent! Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir. (Andante) Il réfléchit à son avancement. Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. Il compte déménager au prochain terme. Il a appartement en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente! Nouveau songe sur l'avancement. (Vivace) Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet. Un piano voisin joue du Clementi. Combien cela est triste. Il ose valser! (Lui, pas le piano.) Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. Notre ami s'interroge avec bienveillance. L'air froid péruvien lui remonte à la tête. Le piano continue. Hélas! il faut quitter son bureau, son bon bureau. Du courage: partons dit-il.

Hvad hører da den uindviende lytter? En vittig parafrase på Clementis Sonatine i C-dur, opus 36 nr.1. Ikke i form af uskyldsrene minder om fortidens etudespilleri, sådan som Debussy havde gjort få år før i sin "Children's Corner". Ej heller med den underfundighed, hvormed Stravinskij tog fat på Pergolesi umiddelbart efter i sin "Pulcinella". Men med en lidt barsk ironisk afstandtagen til det gode borgerskabs forhold til klaveret. Det er frækt gjort af Satie. Og samtidig utrolig virtuost, fordi den skrevne tekst bygger et tilsvarende pointeret forløb op, hvor spinkel dens direkte forbindelse med musikkens end kan forekomme. Jo mere pianisten lever sig ind i teksten, jo mere får han forørende af musikkens udfordrende holdning. Og dermed er vi fremme ved en af de mest grundlæggende maksimer Satie har formuleret om komponistens rolle: "L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur".

„His was the inventor's mind *par excellence* ... Simply and ingeniously Satie pointed the way, but as soon as another musician took to the trail he had indicated, Satie would immediately change his own orientation and without hesitating open up still another path to new fields of experimentation.“

So summierte der Komponistkollege die Bedeutung von Erik Satie. Dies geschah, als Ravel während einer Konzerttournee in den USA wenige Jahre nach Saties Tod über französische Musik vorlies. Ravel gehörte aber auch zu den verhältnismäßig wenigen, die Saties Musik bereits früh anerkannten und zu fördern versuchten. Ravel war einer der ersten, die Saties Musik öffentlich spielten. Dies geschah 1911, in dem Jahre, in dem Debussy seine Orchesterfassung von zwei der drei „Gymnopédies“ von Satie uraufführte. Bei beiden Gelegenheiten war Satie nicht ausschließlich begeistert. Nicht weil er die beiden etablierteren Komponisten nicht bewunderte—das tat er. Debussy sogar fast grenzenlos. Er hätte es aber vorgezogen, falls sie ihre Stellungen ausgenützt hätten, um einige seiner neueren, eher experimentierenden Klavierstücke zu fördern—nicht welche, die damals mehr als zehn Jahre zurück lagen.

Auf nur wenig längere Sicht blieb aber die Wirkung nicht aus. Die französischen Musikverleger begannen, sich ein wenig für den bizarren Einzelgänger des Pariser Musiklebens zu interessieren, von dem man nur eines mit Sicherheit sagen konnte: er trug immer einen Regenschirm. Jetzt zeigten sich die Verleger gewillt, einige seiner neuen Stücke herauszugeben. Beispielsweise wurden die 3 „Véritables préludes flasques“ 1912 im Auftrage des Verlages Demetz geschrieben.

Verallgemeinend könnten eigentlich nur zwei Sachen über Saties Klaviermusik gesagt werden: er liebte es, sein Publikum durch seltsame Titel zu mystifizieren, und er schrieb meistens seine kleinen Stücke in Dreiergruppen. In beiden Hinsichten ist diese Auswahl von Saties Klaviermusik voll repräsentativ! Sie deckt drei seiner insgesamt vier produktiven Jahrzehnte, und selbst mit dem besten Willen der Welt hätte man sie nicht viel mehr ausdehnen können. Vor den 3 von Chabrier beeinflussten „Sarabandes“ aus 1887 liegen nur ganz unbedeutende Kleinstücke aus seiner mißglückten Konservatorienzeit. Nach 1917 aber hatte er sich so weit durchgesetzt, daß er sich auf größere Formen konzentrieren konnte, besonders auf die Bühnenmusik.

Es ist nicht immer möglich, den Sinn von Saties Titeln zu durchschauen. Manche von ihnen lassen sich aber mit einiger Sicherheit erläutern. „Gymnopédies“ bezieht sich auf den Tanz der nackten Jünglinge bei den alten Spartanern. Jean Cocteau, der Satie erstmals 1915 traf, und der einer dessen eifrigster Vorkämpfer wurde, hielt besonders viel von diesen Stücken, „whose limpid cadences evoke visions of nude boy dancers silhouetted on a Grecian urn“ (Cocteau Formulierung). „Gnossiennes“ beziehen sich ebenfalls auf das antike Griechenland, u.zw. auf die Mädchen der Insel Knossos. Nur die drei ersten wurden zu Saties Lebzeiten herausgegeben. Sie bauen auf ständigen Themenwiederholungen, und wenn man an den „Boléro“ denkt, versteht man leicht, daß Ravel über sie positiv schreiben konnte, als er 1911 seinen Freund, den hervorragenden Pianisten Ricardo Viñes, sie bei einem Konzert spielen gehört hatte.

„Embryons desséchés“ tragen als Untertitel die wissenschaftlichen Namen dreier Krebstiere, die in der Bucht bei St.Malo leben: „Holothurie“, „Edriophthalma“ und „Podophthalma“. Diese Namen können den Pariser Konzertbesuchern kaum irgend

etwas überhaupt gesagt haben. Musikalisch gibt es zumindest einen Anknüpfungspunkt zwischen den Titeln und dem Inhalt: eine von den von Satie beiläufig zitierten Melodien ist die in Frankreich gut bekannte „Mon rocher de St.Malo“. Dies erklärt wohl allerdings nicht ganz den Vermerk unter jener Stelle in den Noten, wo er Chopins wohlbekannten Trauermarsch zitiert: „Citation de la célèbre mazurka de Schubert“. Eigentlich ist es wohl auch nicht die Absicht, daß wir als Hörer eine solche Erklärung suchen sollen, denn Satie war ziemlich ausdrücklich dagegen, daß das Publikum von den vielen Bemerkungen erfuhr, mit denen er seine Klaviernoten schmückte. Es begann damit, daß er die üblichen italienischen Ausdrucksbezeichnungen durch ungewöhnlichere französische ersetzte, aber daraus wurden bald kleine, lebendige Kommentare, häufig wie ganze, zusammenhängende Geschichten. Allerdings ausdrücklich nur zum Vergnügen des Interpreten.

Falls Sie Satie in seinem Himmel respektieren möchten, sollten Sie den Rest dieses Abschnittes nicht lesen. Er gibt nämlich Saties Kommentare in den Noten der „Sonatine bureaucratique“ wieder: (Allegro) *Le voilà parti. Il va gaiement à son bureau en se « gavillant ». Content, il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise. Il fait de grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos. Quel coup de vent! Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir. (Andante) Il réfléchit à son avancement. Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. Il compte déménager au prochain terme. Il a appartement en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente! Nouveau songe sur l'avancement. (Vivace) Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet. Un piano voisin joue du Clementi. Combien cela est triste. Il ose valser! (Lui, pas le piano.) Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. Notre ami s'interroge avec bienveillance. L'air froid péruvien lui remonte à la tête. Le piano continue. Hélas! il faut quitter son bureau, son bon bureau. Du courage; partons dit-il.*

Was hört denn da der uneingeweihte Hörer? Eine witzvolle Paraphrase von Clementis Sonatine C-Dur Op.36:1. Nicht in der Form von unschuldsvollen Erinnerungen an das Etüdenspiel früherer Zeiten, wie es Debussy wenige Jahre früher in seinem „Children's Corner“ getan hatte. Auch nicht mit jener Verschmitztheit, durch die Strawinskij unmittelbar nachher Pergolesi in seinem „Pulcinella“ in Angriff nahm. Aber mit einer ein wenig schroff ironischen Abstandnahme vom Verhalten zum Klavier der guten Bürgerlichkeit. Satie hat dies frech gemacht, gleichzeitig unglaublich virtuos, da der geschriebene Text einen entsprechenden Verlauf aufbaut, wie dünn auch dessen direkte Verbindung zur Musik scheinen mag. Je mehr sich der Pianist in den Text einlebt, desto mehr versteht er die herausfordernde Haltung der Musik. Und damit sind wir bei einem der grundlegendsten Grundsätze angelangt, die Satie über die Rolle des Komponisten schrieb: „L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur.“

« Son esprit en était un d'inventeur par excellence... Satie indiquait simplement et ingénieusement le mais aussitôt qu'un autre musicien suivait ses traces, Satie changeait immédiatement sa propre orientation pour ouvrir une autre voie vers de nouveaux champs d'expériences. »

C'est ainsi que son collègue compositeur, Maurice Ravel, résuma l'importance que Satie avait eue. Ceci arriva lorsque Ravel, lors d'une tournée de concerts aux États-Unis, quelques années après la mort de Satie, donna des conférences sur la musique française. Mais Ravel était également l'une des relativement rares personnes qui reconnurent rapidement et qui cherchèrent à promouvoir la musique de Satie. Ravel fut l'un des premiers à jouer en public la musique pour piano de Satie. C'était en 1911, l'année même de la création par Debussy de sa version orchestrale de deux des trois « Gymnopédies » de Satie. Dans les deux cas, Satie ne fut pas entièrement enthousiaste. Non qu'il n'admirât les deux compositeurs plus établis que lui. Il les admirait. Debussy même presque sans bornes. Mais il aurait en fait préféré qu'ils utilisent leur position pour promouvoir quelques-unes de ses pièces pour piano plus récentes et plus expérimentales que celles datant de plus d'une dizaine d'années.

Mais ce désir ne devait pourtant pas tellement tarder à se réaliser. Les éditeurs de musique français commencèrent à s'intéresser un peu à l'original bizarre de la vie musicale parisienne, duquel on ne pouvait dire qu'une chose avec certitude: il marchait toujours avec son parapluie. Les éditeurs se montrèrent quand même disposés à éditer également quelques-uns de ses nouveaux morceaux. C'est ainsi que les 3 « Véritable préluces flasques » furent écrits en 1912 à la demande de l'édition Demetz.

Sur le plan général, il n'y a en fait que deux choses à remarquer dans la musique pour piano de Satie: il aimait à mystifier son public par des titres singuliers, et il écrivait ses petites pièces trois à la fois. A ces égards, ce choix-ci de la musique pour piano de Satie est tout à fait représentatif! Il s'étend sur trois de ses cinq décennies productives, et même avec la meilleure volonté au monde, ça n'aurait pu s'étendre tellement plus loin. Avant les « Trois Sarabandes » inspirées de Chabrier datant de 1887, il n'existe que de petites pièces tout à fait sans importance datant de son temps raté au conservatoire. Et après 1917, il était assez établi pour pouvoir se concentrer sur des formes plus grandes spécialement sur la musique de scène.

Il n'est pas toujours possible de pénétrer le sens des titres de Satie. Mais certains peuvent être expliqués avec assez de certitude. « Gymnopédies » a trait à la danse de favoris nus chez les anciens spartiates. Jean Cocteau rencontra Satie pour la première fois en 1915 et devint un de ses champions les plus ardents; il aimait spécialement ces morceaux, « dont les cadences limpides évoquent des visions de garçons dansant nus silhouettés sur une urne grecque » (citation de Cocteau). « Gnossiennes » se réfère aussi à la Grèce antique, à savoir aux jeunes filles de l'île de Knossos. Seules les trois premières furent publiées du vivant de Satie. Elles sont bâties sur d'incessantes répétitions thématiques et, si l'on pense au « Boléro », il est facile de comprendre que Ravel put écrire de façon positive sur elles lorsqu'en 1911, il eût entendu son ami, l'éminent pianiste Ricardo Viñes, les jouer lors d'un concert.

« Embryons desséchés » porte, ainsi que l'indiquent les sous-titres, les noms scientifiques de trois crustacés vivant dans la baie de St-Malo: « Holothurie », « Edriophthal

ma » et « Podophthalma ». Ces noms ont à peine pu dire quoi que ce soit au public de concert parisien. Musicalement parlant, il y a une relation jusque dans les moindres détails entre les titres et le contenu: une des mélodies citées en chemin par Satie est bien connue en France: « Mon rocher de St-Malo ». Mais ça n'explique pas vraiment pourquoi il écrit sous les notes « Citation de la célèbre mazurka de Schubert » lorsqu'il cite la célèbre marche funèbre de Chopin. En fait, il n'appartient pas à nous, auditeurs, de chercher une telle explication, car Satie s'opposa assez formellement à ce que le public soit informé des nombreux commentaires dont il munissait ses partitions pour piano. Il commença par remplacer les mots italiens usuels d'expression par des mots français plus rares, mais ce devint rapidement des commentaires prenant souvent des proportions d'histoires complètes, suivies. Mais ainsi expressément pour le plaisir de l'interprète.

Voulez-vous donc respecter Satie dans son ciel, ne lisez pas le reste de ce paragraphe. C'est qu'il redonne les commentaires de Satie dans les notes de la « Sonatine bureaucratique »: (Allegro) Le voilà parti. Il va gaiement à son bureau en se « gavillant ». Content, il hoche la tête. Il aime une jolie dame très élégante. Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise. Il fait de grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos. Quel coup de vent! Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir. (Andante) Il réfléchit à son avancement. Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. Il compte déménager au prochain terme. Il a appartement en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente! Nouveau songe sur l'avancement. (Vivace) Il chantonne un vieil air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet. Un piano voisin joue du Clementi. Combien cela est triste. Il ose valser! (Lui, pas le piano.) Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. Notre ami s'interroge avec bienveillance. L'air froid péruvien lui remonte à la tête. Le piano continue. Hélas! il faut quitter son bureau, son bon bureau. Du courage: partons dit-il.

Qu'entend donc l'auditeur non initié? Une paraphrase spirituelle de la Sonatine en do majeur, op.36 no 1 de Clementi. Non pas comme un souvenir innocent du jeu d'études d'antan, comme Debussy avait fait quelques années auparavant dans son « Children's Corner ». Non pas non plus avec l'astuce avec laquelle Stravinsky s'empara de Pergolesi tout de suite après dans « Pulcinella ». Mais avec une distance un peu rudement ironique des rapports de la bonne bourgeoisie vis-à-vis du piano. Quel toupet de la part de Satie. Et en même temps, quelle incroyable virtuosité puisque le texte écrit est d'une importance soignée, combien maigres peuvent en être les rapports directs avec la musique. Plus le pianiste se plonge dans le texte, plus il est atteint par l'allure provocante de la musique. Et nous en arrivons ainsi à l'une des maximes les plus fondamentales formulées par Satie sur le rôle du compositeur: « L'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur ».

The Swedish pianist **Roland Pöntinen** made his début in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South America, Australia and New Zealand. He has collaborated with such eminent conductors as Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam and Evgeny Svetlanov. Highlights of his career have included appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, and with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti piano concertos. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Pöntinen has acquired a vast repertoire, ranging from Bach to Ligeti. The emphasis is on the 'golden era' of piano literature: from the 19th century – in particular Beethoven, Chopin and Liszt – up to the first half of the 20th century with composers such as Debussy, Busoni, Szymanowski and Rachmaninov.

Roland Pöntinen is also a passionate chamber musician and performs regularly with musicians such as the clarinettist Martin Fröst, the violinist Ulf Wallin, the soprano Barbara Hendricks and his piano duo partner Love Derwinger. He has participated in numerous festivals including the Schleswig-Holstein Festival, Maggio Musicale Fiorentino, Kuhmo Chamber Music Festival, La Roque d'Anthéron Piano Festival and the Styriarte Festival in Graz. Roland Pöntinen is also active as a composer. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 received 'Litteris et Artibus' – a royal medal in recognition of eminent skills in the artistic field.

Der schwedische Pianist **Roland Pöntinen** gab 1981 sein Debüt mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und ist seither mit bedeutenden Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland aufgetreten. Er hat mit so renommierten Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam und Jewgenij Swetlanow zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie die Auftritte bei den BBC Proms, wo er die Klavierkonzerte von Grieg und Ligeti spielte. Mit unersättlichem Appetit und stupender Technik hat Pöntinen sich ein umfassendes Repertoire erarbeitet, das von Bach bis Ligeti reicht. Sein Schwerpunkt liegt auf der „Goldenen Ära“ der Klavierliteratur: vom

19. Jahrhundert (insbesondere Beethoven, Chopin und Liszt) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninow).

Roland Pöntinen est également un musicien passionné, qui joue régulièrement avec des musiciens tels que le clarinettiste Martin Fröst, le violoniste Ulf Wallin, la soprano Barbara Hendricks et son partenaire de duo de piano, Love Derwinger. Il se produit dans le cadre de nombreux festivals dont celui du Schleswig-Holstein, Maggio Musicale Fiorentino, le festival de piano de La Roque d'Anthéron et le festival Styriarte à Graz. Roland Pöntinen est également compositeur. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale « Litteris et Artibus » en reconnaissance de ses grands talents dans le domaine artistique.

Le pianiste suédois **Roland Pöntinen** a fait ses débuts en 1981 avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et s'est depuis produit en compagnie des meilleurs orchestres d'Europe, des États-Unis, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Australie et de Nouvelle-Zélande en compagnie de chefs tels Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam et Evgeny Svetlanov. Parmi les moments importants de sa carrière, mentionnons ses prestations avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que ses concerts dans le cadre des Proms de la BBC où il a joué les concertos de Grieg et de Ligeti. Grâce à son insatiable curiosité et sa technique foudroyante, Pöntinen possède un vaste répertoire qui s'étend de Bach à Ligeti. Une place importante est cependant accordée à l'« âge d'or » de la littérature pour piano : du 19^e siècle, avec notamment des œuvres de Beethoven, Chopin et Liszt, jusqu'à la première moitié du 20^e siècle avec des compositeurs comme Debussy, Busoni, Szymanowski et Rachmaninov.

Roland Pöntinen est également un compositeur passionné qui joue régulièrement avec le clarinettiste Martin Fröst, le violoniste Ulf Wallin, la soprano Barbara Hendricks et son partenaire de duo de piano, Love Derwinger. Il se produit dans le cadre de nombreux festivals dont celui du Schleswig-Holstein, Maggio Musicale Fiorentino, le festival de piano de La Roque d'Anthéron et le festival Styriarte à Graz. Roland Pöntinen est également compositeur. Il est membre de l'Académie royale suédoise de musique et reçoit en 2001 la médaille royale « Litteris et Artibus » en reconnaissance de ses grands talents dans le domaine artistique.

ALSO AVAILABLE



ERIK SATIE

Gnossienne No. 3 • Je te veux • Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois
Sarabandes • Fantaisie-Valse • Chapitres tournés en tous sens • Premier Menuet
Le fils des étoiles (Préludes) • Nocturnes • Vieux sequins et vieilles cuirasses
Trois Gymnopédies

ROLAND PÖNTINEN *piano*

BIS-CD-877