

---

ERIK SATIE

---

# 3 GYMNOPIÉDIES

No. 2 for Piano

Nos. 1 and 3 orchestrated by/Nr. 1 und 3 orchester

Clauude Debussy

Edited by/Herausgegeben von

Peter Dickinson

PREVIEW  
Low Resolution



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Tokyo • Toronto • Zürich

© 1990 Ernst Eilon

London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of Ernst Eilon Ltd., 48 Great Marlborough Street, London W1V 2BN.

PREVIEW

# ERIK SATIE

## Gymnopédies

Erik Satie (1866-1925) wrote his three *Gymnopédies* for piano solo in 1888. They were written in the published order and the manuscript dates February, March and 2 April respectively. The best source of reliable information about Satie is Patrick Gowers' Ph.D. thesis at Cambridge University,<sup>1</sup> completed in 1985. Unfortunately this has not yet been published (to date), and further writings have appeared only based upon these detailed findings, which are of particular interest in the question of the relationship between Satie and Debussy.

Satie and Debussy apparently met at the very beginning of the century, but the incidents which led up to Debussy's acquaintance with Satie's *Gymnopédies* took place in later 1898. By this time Satie had already had two works in print - *Valse-Ballet*, *Fantaisie-Valse*. *Ogives* had also been published, as well as the three *Gymnopédies*. He and Debussy were introduced to each other by the pianist-conductor Gustave Doré, who describes a conversation between them in his memoirs.<sup>2</sup> Satie brought the printed score with him, and played it for Debussy on the piano. But he played so badly that Debussy was obliged to play for him. After he had done so, and the two had discussed the music, Doré suggested that Debussy should give his own version of the *Gymnopédies*, and Debussy made his version quickly. It was first performed at the Salon National conducted by Doré on 20 February 1899. The first and the third pieces, placing them in reverse order, were the best known ones, and the second was the least.

Some years ago I had occasion to examine some of Satie's sketches - Satie himself had called them *Gymnopédie*. His sketches show only the first two movements, and are interesting comparisons with Debussy. Satie's first movement is in 3/4 time, and begins following the piano *secco* exactly, with a *forte* chord on the first beat (specified as "harpes" in the plural) and a *forte* *sempre* in quavers outlining the chords, much as Debussy does in the descending triplets for the first of the two harps in the first movement. Satie's manuscript heading specifies intended instrumentation: Clarinets in B $\flat$ , and there is even a staff at the bottom of the page for "voix", leaving one to speculate on what vocal treatment Satie may have been considering.

It is Satie's thought of impressionist orchestration is clear from a comment of his in one magazine *Le Coq* in 1920; it is quoted in a recently published collection of writings:<sup>3</sup>

With the exception of Claude Debussy, the dusty orchestra of the impressionists is not an orchestra. It is an orchestrated piano.

<sup>1</sup> Patrick Gowers: *Erik Satie, His Studies, Notebook and Critics*, completed in 1986.

<sup>2</sup> Gustave Doré: *Young et Contemporain*, Fribourg, 1942.

<sup>3</sup> Erik Satie: *Œuvres, réunies par Orville Volta*, Editions Champ Libre, 1977.

Satie makes an exception of Debussy, who did score his *Gymnopédies* with clarity and understanding in a style, as Cowers points out, not far from Satie's own use of instruments at that time. What Debussy did miss was Satie's original way of balancing three slightly different approaches to similar material. To represent this he ought to have used all three pieces in the correct order. Anne Rey<sup>1</sup> tries to justify Debussy's decision to leave out No. 3. Rollo Myers<sup>2</sup> finds Debussy 'partially destroyed their essential character'.

The second *Gymnopédie* has been orchestrated by Roland-Manuel, the English composer Herbert Murrill and others more recently. Debussy's scoring brought Satie to a wider public. The first edition of the June 1979 British record catalogue, which also covers the complete set for piano – but one cannot help regretting the triptych layout associated with what was to be the last of the single pieces, the first *Gymnopédie*. This layout was used for Ashton's ballet *Monotones* which included the first *Gymnopédie* as well as the one scored by Roland-Manuel.

In the 1890s Satie and Debussy were friends, Debussy was young and Satie was a witness at Debussy's first wedding. Debussy himself conducted the *Gymnopédies*, at least in the early years. On 23 March 1911, Satie was becoming fudicially insane, and he passed through to the composers of *Les Six* up to the 1920s. He was not an avant garde. The temperaments of the two composers were different. The patterns of their parents, led to misunderstanding. Satie's father had been established since then as a composer. Debussy's father had been established in his own right, with an appeal which had been demonstrated over the last decade which had greatly increased.

The first *Gymnopédie* is the first of Satie's first *Gymnopédie* (Debussy's score). It occurs in the printed score, but is clearly a first page reproduced by P. D. Temple. The score Debussy worked from, since he was clearly starting the first beat as well. There is a first beat of bar 15 of the second *Gymnopédie*, which appeared later in order to make sense of the crescendo which is over-emphasized the result is inconceivable. It would be better to leave it out altogether, which may be Satie's first thought. His manuscript contains no phrasing or dynamics.

The name has been since mystery about the title – as with a number of later pieces. The Greek words literally refer to naked youths and the *Gymnopaïdai* were singing and dancing ritual which took place at Sparta in honour of Pythian Apollo. The name comes from the fact that naked youths dance, singing, round the statues of Apollo, Artemis and Leto. There were two choirs, one formed of boys and the other men, and the songs were composed by the most distinguished poets and musicians. These rituals lasted several days and

<sup>1</sup> Anne Rey: *Erik Satie, Editions du Seuil, Paris 1974*

<sup>2</sup> Rollo Myers: *Erik Satie, Denis Dobson, London 1948*

<sup>3</sup> P. D. Temple: *Erik Satie, Les Editions Bieder, 1938*

were so important to the Macedonians that news of a defeat in battle could not be allowed to interrupt the playing of music, but it is worth noticing that the music is related to antiphonal forms and monophonic chant – for example, the *Chœur* and *Résurrection* and Russian music generally.

This edition is based on the best available texts of both Satie and Debussy with obvious inconsistencies corrected.

Peter Dickinson, 1990

# ERIK SATIE

## Gymnopédies

Erik Satie (1866-1925) composa en 1888, dans l'ordre de leur publication, trois *Gymnopédies* pour piano: les manuscrits datent respectivement de février de mars, et du 2 avril. La thèse doctorale de Patrick Gowara, réalisée en 1985 à l'Université de Cambridge,<sup>1</sup> reste la meilleure source d'informations sur Satie; cette recherche est malheureusement médiocre en nombre d'études ont paru depuis qui n'ont pas utilement détaillé quant aux relations entre Satie et Debussy.

Les deux compositeurs qui dû se connaître le mieux en 1888, mais ce n'est qu'en 1896 qu'eurent lieu les premières rencontres. Debussy entreprit d'orchestrer deux des *Gymnopédies* et Satie en retour publia plusieurs morceaux pour piano: *Valses Op. 103*, *Chansons et cinq chansons*, ainsi que les trois *Gymnopédies*. Satie fut le premier à rencontrer Debussy chez le chef d'orchestre et compositeur Charles Lamoureux. Ses manuscrits<sup>2</sup> ont de ces occasions de rencontres. Satie fut la partition des *Gymnopédies*, se mit en peine de les faire jouer, mais si mal que Debussy offrit de les jouer à un concert de la Société musicale de Paris. Duret lui proposa de les orchestrer, mais Satie refusa l'accord. Debussy les orchestra, en mettant les trois *Gymnopédies* dans l'ordre inverse, si promptement que Lamoureux les joua le 27 février 1897 dans un concert dirigé par lui-même.

Quelques années plus tard, en 1900, avant de connaître Debussy, Satie composa le No. 3. Ses esquisses ne contiennent aucune indication d'orchestre, mais il est intéressant de les comparer à celles de Debussy. Ces esquisses, qui suivent exactement le même ordre que les autres pour cordes pizzicato; violons, violoncelles et contrebasses. La partie pour harpe (au pluriel) fut ensuite ajoutée, ainsi que les trilles descendants introduits par Debussy pour la harpe. La note en tête du manuscrit indique que Satie avait écrit ces esquisses pour hautbois et pour clarinettes en si bémol; il y a même une indication pour une partie marquée 'Voix', mais c'est la seule indication de ce genre dans les manuscrits.

En 1920, dans un passage cité dans un recueil récemment paru,<sup>3</sup> Satie a exprimé son avis sur l'orchestration impressionniste:

A l'exception de celui de Claude Debussy, l'orchestre poussiéreux des Impressionnistes n'est pas un orchestre proprement dit. C'est un piano orchestré.

<sup>1</sup> Patrick Gowara: *Erik Satie, His Studies, Notebooks and Critics*. Thèse complétée en 1985.

<sup>2</sup> Gustave Duret: *Temps et Contrastes*. Éditions 1942.

<sup>3</sup> Erik Satie: *Œuvres*, révisés par Ornella Volta, Éditions Champ Libre, 1977.

S'il fait exception pour Debussy, c'est que celui-ci avait orchestré les *Gymnopédies* avec lucidité et sympathie et, comme le signale Gowers, dans un style assez proche de celui de Satie à cette époque. Ce que manquait de percevoir Debussy, et ce que l'omission du No. 2 et l'ordre inversé des deux autres l'empêchaient de bien rendre, c'est l'originalité avec laquelle Satie parvient à équilibrer trois approches dissemblables envers un matériel commun. Anne Rey<sup>1</sup> tente de justifier l'omission du No. 2, mais Boris Myers trouve que Debussy a partiellement détruit leur caractère distinctif. Le No. 2 a été orchestré par Holand-Mannuel et plus récemment par le compositeur anglais Herbert Murrill, entre autres. Il fait reconnaître Satie à un public plus vaste - le catalogue pour juin 1979 cite six enregistrements de la version de Murrill et onze enregistrements de la version pour piano de Holand-Mannuel. On ne peut déplorer la perte de la disposition en triptyque de la version de Satie qui est devenue la mieux aimée de tous les compositeurs. Sir Frederick Ashton n'a su parler cette langue que dans ses ballets, en ajoutant le No. 2 de Holand-Mannuel aux deux autres de Debussy.

Dans les années 1890 Satie et Debussy ont travaillé ensemble sur les deux premières œuvres: Satie assista comme tuteur de Debussy à la composition de *Symphonie* en 1899. En 1911, alors que Debussy dirigeait les *Gymnopédies* dans un concert au Grand-Maison, Satie fut invité à jouer le No. 2 de plus en plus reconnaissant c'est-à-dire plus en plus sûr de lui-même, jusqu'aux compositions des *Six*, à la fin de sa vie. Les tempéraments des deux artistes ne différaient guère, mais ils différaient surtout tard à des années où Satie était plus sûr de lui-même, c'est que Satie est un compositeur distinctif, qui a son style propre, les motifs qui se multiplient depuis dix ans en France.

Il corrige les erreurs de la partition publiée, elle ne figure pas dans la partition publiée. Révisée par P. D. Templier.\* Elle a dû être composée par Debussy, puisque celui-ci donne la mesure au No. 2, qu'il faut considérer comme le commencement du crescendo qui suit. Mais, dans les deux cas, si l'on insiste sur cette emphase l'interprétation on souffre - il est préférable de se fier à ce qui a pu être la pensée première de Satie. Son style est distinctif d'allure aucune directive d'augmentation.

Le nom même des titres choisis par Satie, paraît obscur. Les mots grecs désignent rituellement des garçons nus; les *Gymnopédies* étaient un rite de chant et de danse qui avait lieu à Sparte en l'honneur de l'Apollon pythique. Le nom provient de ce que des garçons nus dansaient en chantant autour des statues d'Apollon, d'Artémis et de Léto. Deux chorales, l'une formée de garçons et l'autre d'hommes mûrs, exécutaient des chants composés

<sup>1</sup> Anne Rey: *Notre Satie*, Éditions du Seuil, Paris 1974

\* Boris Myers: *Erig Satie*, Grove Dubou, London 1948

\* P. D. Templier: *Erig Satie*, Éditions Kieder, 1962

## VIII

par les poètes et musiciens les plus distingués de son époque. Il avait duré plusieurs jours et avait une telle importance pour les participants que même la nouvelle d'une défaite militaire ne pouvait l'interrompre. Ces détails sont sans importance immédiate pour la musique, mais il est intéressant de noter qu'il se trouvait attiré par les aspects mélodiques et le chant monophonique, par exemple dans la musique de la messe de la Rose-Croix en général.

Nous avons basé la transcription sur les textes publiés de Satie et de Debussy, en corrigeant les erreurs évidentes.

Peter Dickinson, 1980

Traduction française de Genevieve Hawkins