

MUSIQUE DANS LES MARGES.
REFLETS D'ERIK SATIE DANS LA CREATION ARTISTIQUE
Coloquio internacional
Madrid, Facultad de Geografía e Historia, UCM, 24-25 de junio de 2021



*J'objet pour un
buste de M.
ERIK SATIE
(fait par lui-même),
avec une pensée:
"Je suis venu au monde
très jeune dans un
temps très vieux..."*

Comunicaciones - Resúmenes

Jueves 24 de junio. 11.30-13.00 horas. Sesión de comunicaciones

1. Oliver Vogel (musicólogo independiente). «Erik Satie et l'amateurisme»

Face aux démarches d'artistes comme Marcel Duchamp et Francis Picabia Erik Satie, arrivé au sommet de sa gloire, se sentait libre de prononcer ouvertement des paroles comme „il n'y a pas de vérité en art“ ou „soyons artistes sans le vouloir“ ou bien „signe des temps, les artistes sont devenu des gens de métier; les amateurs sont devenus des artistes“. On peut pourtant constater que cet amour pour l'amateurisme se montre déjà dès 1895, après l'échec de sa musique modale ultra-progressive. Non seulement observe-t-on à cet époque difficile une nouvelle orientation vers le genre populaire: le café-concert et le music-hall. Aussi dans sa vie privée il encourageait ses amis (notamment A. Grassmick et H. Pacory) à faire des expériences musicales primitives. Mais l'artiste ne se vantait pas encore de cette opposition provocatrice. Pourtant, le besoin d'échapper à une conception traditionaliste de l'art, celle des artistes professionnels, est déjà tangible dans sa jeunesse. En commençant avec les *Sarabandes* le compositeur s'acharne à une remarquable pauvreté de moyens et conçoit pour chaque œuvre un système tonale particulier. Il contribue même à l'innovation des fonctions de la musique à la recherche de ses qualités décoratives.

Le but de cette contribution sera donc de poursuivre et décrire cette attitude particulière d'amateur durant la vie d'artiste d'Erik Satie, d'en nommer les motivations, les changements et les paradoxes. Surtout le titre de „maître“, que tout le monde voulait bien lui attribuer vers la fin de sa vie le mettait dans l'embarras. Ce n'est qu'avec sa sagesse ironique très prononcé, qu'il arrivait à „maîtriser“ ce dernier problème.

2. Hécator Cavallaro (Université Paris 8). «Échos de Satie: de la déconstruction de la téléologie au “noyau d’expérience”»

Art temporel par essence, la musique occidentale s’est construite, depuis la naissance de l’Opéra à la fin du XVI^e siècle, à l’image d’un dispositif discursif et temporel privilégiant le déploiement linéaire de la forme musicale. Ainsi, le mouvement de la matière musicale se trouva pris *sur les rails* d’un parcours directionnel évolutif, c’est-à-dire, téléologique. Or, cette apparence « téléologique » de la musique ne serait qu’une artificialité, comme le signala Theodor W. Adorno (2011 : 45) : « [...] la nécessité de cette suite temporelle, conformément au temps, ne fut jamais littérale, mais fictive, participation au caractère d’apparence de l’art. » Une fiction fortement imprégnée dans la peau de la musique classique, donc, trouvant peut-être sa représentation ultime dans la forme sonate. En tout cas, la modernité musicale voit émerger certaines esthétiques construites, au moins en partie, autour du questionnement de ce paradigme : « de nos jours, la musique se rebelle contre l’ordre conventionnel du temps [...] » (*ibid.*).

Erik Satie représenterait, dans ce contexte, le précurseur d’une déconstruction du paradigme téléologique anticipant, dès la « dilution » ambiguë et partielle de la téléologie chez Debussy, en passant par le « degré zéro » atteint chez Cage, des sons « débarrassés de la colle » qui les reliait auparavant afin d’être enfin « eux-mêmes », ¹ et jusqu’à la désintégration totale des boucles de bandes magnétiques chez William Basinski, compositeur de musique ambient dont l’œuvre *Disintegration loops* fut écrite à l’aube des attentats du World Trade Center.

Après une présentation générale de cet héritage de déconstruction téléologique, nous nous centrerons sur la « généalogie » qui semble se dessiner depuis Satie, notamment avec sa pièce *Vexations* (1893) – consistant en une page avec un motif à répéter 840 fois – et qui ne serait interprétée en concert qu’en 1963, pendant une longue nuit à New York, par un groupe de pianistes ressemblés par John Cage parmi lesquels se trouva un John Cale de 21 ans peu avant fonder, avec Lou Reed, le groupe The Velvet Underground. Ce rapport historique, fin mais précis, non seulement entre l’impressionnisme et le minimalisme américain (Levaux, 2020), mais aussi entre l’impressionnisme et une certaine frange du rock, nous permettra d’aborder l’exemple d’un matériau – ou « riff » – propre à la première *Gymnopédie* (1888) de Satie, se manifestant cette fois-ci dans l’univers indie rock de la chanson *1979* (1996) des Smashing Pumpkins.

Nous arrivons ainsi à la catégorie du « noyau d’expérience », en tant que singularité esthétique définie, dans ce cas, par une certaine fragilité propre à l’intervalle de septième majeure de la *Gymnopédie*. Le sens de cette fragilité varie en fonction du contexte historique. Car les « noyaux d’expérience » sont déterminés par l’expérience véhiculée par le sujet – miroir d’une société à une époque donnée –, mais aussi par les lois immanentes de l’œuvre (Olive, 2008 : 110). Enfin, la déconstruction de la téléologie par Satie introduit l’autonomie des matériaux musicaux, rendant possible la saisie du « noyau d’expérience » logé en eux.

¹ (trad. par Anne de Fornel) « Cowell remarqua avant un concert à la New School [for Social Research] [...] qu’on était en présence de quatre compositeurs [Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown et John Cage] qui se débarrassaient de la colle. Alors qu’on croyait nécessaire de coller des sons ensemble pour créer de la continuité, nous étions tous les quatre mus par la volonté de se débarrasser de la colle pour que les sons puissent être eux-mêmes. » in J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*, Wesleyan University Press, 2011, p. 71.

3. Andrea Cohen (radio artista). «*Sports et divertissements* d'Erik Satie, une série de dix pièces radiophoniques»²

Sports et divertissements d'Erik Satie est une série de dix pièces radiophoniques que j'ai composé à partir de l'œuvre pour piano du même nom et du même compositeur.

J'ai choisi de bâtir la série de dix pièces consécutives en suivant l'ordre défini par le compositeur.

La série d'études radiophoniques est donc composée comme suit :

- 1 *La Balançoire- La Chasse*
- 2 *La Comédie italienne- Le Réveil de la Mariée*
- 3 *Colin Maillard- La Pêche*
- 4 *Le Yachting- Le Bain de mer*
- 5 *Le Carnaval- Le Golf*
- 6 *La Pieuvre- Les Courses*
- 7 *Les Quatre coins- Le Pique-nique*
- 8 *Le Water-chute- Le Tango perpétuel*
- 9 *Le Traîneau- Le Flirt*
- 10 *Le Feu d'Artifice- Le Tennis*

Si *Sports et divertissements* se prête tout particulièrement à une version/transcription radiophonique, c'est en raison du caractère résolument pluridisciplinaire de l'œuvre, non seulement par la présence de dessins et de textes au sein de la partition, mais aussi par le graphisme et l'organisation même de la notation musicale. En effet, objet musical, plastique et littéraire la partition de *Sports et divertissements* constitue un cas extrême du genre : le graphisme musical y est conçu en fonction d'un dessin et d'un texte poétique.

Bien que les multiples aspects de l'œuvre de Satie ne peuvent être appréciés qu'à travers la connaissance de la partition, ce qui reste le privilège de l'interprète, mon projet aspire à donner accès à la pluralité de l'œuvre par des moyens propres au langage radiophonique. L'ensemble se présente comme une lecture sonore des œuvres de Satie, dont le caractère tantôt parodique, tantôt naïf des propositions musicales et textuelles sont élargies et prennent sens au sein d'une partition multiple composée de sons, de bruits, de paroles.

Les dix pièces radiophoniques restituent différemment la musique, changent le cadre de son écoute, rendent sonores les évocations du texte : elles constituent un commentaire et un prolongement de l'œuvre musicale, toujours située au centre de chaque pièce. Pour leur « transcription » radiophonique, je me suis inspirée des aspects formels des compositions de Satie dans lesquelles les éléments se répondent, s'amplifient, s'annulent.

Aussi, la construction microscopique, la brièveté et la concision des motifs sont-elles soulignées par un découpage musical isolant, à certains moments, de très brèves cellules. Les éléments imitatifs de la musique (un coup de fusil, un ruisseau, un orage) sont repris par des sons réels enregistrés. De même, les personnages décrits par le texte de Satie (un

² Cette série a été diffusée à France Culture (Radio France) à plusieurs reprises, la dernière en septembre 2009, dans le cadre de l'émission *Les Passagers de la Nuit* de Thomas Baumgartner.

chasseur, un pêcheur, une fiancée) trouvent un écho dans les voix anonymes des reportages.

Le propos a donc été de créer une série d'études radiophoniques, prenant la forme d'un *Hörspiel* des pièces caractérisées par l'hétérogénéité aussi bien dans la forme que dans le choix des matériaux. Ces derniers sont principalement constitués d'«objets trouvés» qui mêlent la musique de Satie à des sons à caractère réaliste provenant de reportages ou d'extraits de films. En fin, pour respecter l'esprit d'une célébration de son œuvre, il m'a semblé nécessaire de ne pas créer une musique originale et de donner toute sa place à celle de Satie.

4. Yves Rassendren (Université Grenoble-Alpes). «Mélodies de Satie – de nouvelles esthétiques»

Rejetant l'aspect aristocratique et raffiné de la mélodie de la fin XIXe siècle et du début XXe interprétée au concert ou dans les salons parisiens, Erik Satie ouvre la voie à de nouvelles directions esthétiques pour ce genre musical. Du café-concert au salon privé, les mélodies de Satie tracent un trait d'union entre mélodie savante et chanson de boulevard.

D'un côté, les chansons de cabaret sur des textes humoristiques, chansons légères ou scabreuses qui ont joui d'un succès qui tient sans doute beaucoup aux paroles – leurs caractéristiques musicales se pliant souvent aux topoï du genre que Satie exploite avec recul, dérision et distanciation : valse lentes, mélodies très simples et suaves, forme à refrain, syncopes empruntées au ragtime...

De l'autre, l'art de la mélodie destinée à une société aisée et cultivée, mais que le compositeur détourne vers une veine légère, marquée par la dérision, la drôlerie infinitésimale, l'absurdité.

Dans les *trois mélodies* de 1916 (poèmes de Léon-Paul Fargue, Mimi Godebska et Chalupe), ainsi que les *Ludions* (Fargue), Erik Satie sollicite des poèmes futiles, brefs, humoristiques et burlesques. Le genre de la mélodie se rapproche alors de la chanson ou de même de la comptine révélant un esprit proche du music-hall et du mouvement dada.

Cette communication tentera d'étudier les nouvelles perspectives ouvertes par les mélodies de Satie, préfigurant les orientations suivies bientôt par Poulenc ou Jean Wiener et Joseph Kosma.

Jueves 24 de junio. 18.00-19.00 horas. Sesión de comunicaciones

1. Daniel Moro Vallina (Universidad de Oviedo). «¿Una estética de la posmodernidad española?: Laconismo, ironía y juegos intertextuales en la música de Miguel Ángel Coria (1937-2016)»

Preciosista, antirretórico, neoimpresionista o *kitsch* son algunos de los adjetivos que la crítica musical empleó para referirse a la obra del compositor madrileño Miguel Ángel Coria (1937-2016), una figura aún poco atendida por la musicología española a excepción de algunos trabajos de Ángel Medina (1999, 2014) o Daniel Moro (2019). En la estética de

Coria confluye una diversidad de signos que podríamos calificar tanto de antimodernistas (un sentido artesanal de la composición que le llevó a escribir casi exclusivamente por encargo) como posmodernos (la crítica a las narrativas historicistas asociadas a la vanguardia y el cultivo de formas como el pastiche o el *revival*). Durante los años 70, Coria combinó además su carrera compositiva con labores de gestión al frente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE) y de otros grupos de carácter clandestino como la Federación Democrática de Músicos (FEDEM), plataformas desde donde denunciaría el clientelismo y la autopromoción de las cabezas más visibles de la política musical del momento. De esta forma, en su trayectoria se combinan dos perfiles en apariencia contradictorios: uno militante y de carácter progresista, crítico con el *statu quo* de la cultura oficial; y otro tradicionalista que se refleja en la inspiración en los grandes modelos del pasado y la imitación indirecta del estilo de autores como Debussy, Falla o Ravel, postura que algunos protagonistas de la posmodernidad musical española tacharían de snob (Barber, 2003).

El objetivo de esta comunicación es profundizar en la estética desarrollada por Coria durante esta etapa —los años finales del franquismo y la transición democrática— a través de tres rasgos muy presentes en su producción: su inclinación por lo aforístico, el significado lúdico o irónico que transmiten varios de sus títulos —*Ravel for president*, *Falla revisited* o *Una modesta proposición para que los compositores pobres de España no constituyan una carga para sus padres ni su país y sean útiles al público* (sorprendente nombre para una pieza de instrumentación clásica y apenas 5 minutos de duración)— y los recursos intertextuales que introduce no solo a nivel musical, sino también literario: por ejemplo, las citas a libros apócrifos de Antonio Soler o Theodor Adorno en las notas al programa redactadas a propósito de *Una modesta proposición...*, *Intermezzo* o *Variaciones sobre un tema original*, y en las que Coria parece querer jugar con la capacidad receptora del público y la crítica musical acerca de sus propias fuentes de inspiración para componer. Basándonos en documentación epistolar, fuentes hemerográficas y diversos programas de conciertos, pretendemos concretar cómo se manifiesta el sentido de lo posmoderno en la música de Miguel Ángel Coria, al tiempo que atendemos a su relación con otras figuras situadas al margen de la esfera oficial como el compositor canario Juan Hidalgo (del que Coria sería un firme defensor durante los años 70 y participaría como intérprete en algunas propuestas experimentales como *Rose Sélavy*, subtitulada “seis piezas enmohecidas para seis fuentes de sonido” y de la cual contamos con un registro audiovisual grabado para TVE).

2. Carmen Noheda Tirado (Universidad Complutense de Madrid) y Jorge Fernández Guerra (compositor). «Tres desechos en forma de ópera (2012) de Jorge Fernández Guerra: una creación escénica de la indigencia a partir de Erik Satie»

La presente propuesta indaga en uno de los ejes que vertebran este encuentro: la huella de Erik Satie en la creación artística contemporánea. Su estela consigue rastrearse en la creación escénica española reciente con la obra de Jorge Fernández Guerra *Tres desechos en forma de ópera*, estrenada en el Teatro Guindalera el 21 de diciembre de 2012 con su propia compañía, la peraÓpera. En su concepción musical subyace un homenaje a Satie y sus *Trois morceaux en forme de poire* (1903), especialmente en las reminiscencias al ambiente del cabaret de las postrimerías del siglo XIX. La aproximación a la idea de los desechos en esta ópera de cámara mantiene la búsqueda en los objetos cotidianos que

tanto impregnó la música del compositor francés. El diálogo con Fernández Guerra pretende abordar determinadas escenas para plantear un acercamiento a la exploración de las posibilidades del género operístico en la actualidad fuera de los circuitos oficiales de producción. La propuesta ahonda en la oportunidad de aprovechar aquellos lugares que no son los de los grandes teatros para concebir una ópera de la indigencia desde el micromecenazgo por medio del *crowdfunding*, idea que se traslada a la escena para demostrar que es posible crear una ópera pobre y cotidiana a partir de elementos de desguace. Así, en esta ópera para soprano, barítono, violín, clarinete y contrabajo, los instrumentistas simulan ser músicos callejeros en un juego de teatro de calle y la escenografía procede directamente de la basura. *Tres desechos en forma de ópera* nos sirve para adentrarnos en el rastro de Satie en el siglo XXI y debatir sobre las posibilidades que esta inspiración brinda a la reinención de otras ubicaciones y el reclamo de espacios escénicos coyunturales desde los que desafiar el sistema de producción imperante en la creación operística española actual.

Viernes 25 de junio. 11.30-13.00 horas. Sesión de comunicaciones

1. Jordan Meunier (Université de Montréal). «Humour grotesque et subversion par le rire dans les chansons parodiques d'Erik Satie et Vincent Hyspa (1898-1909)»

Avant de gagner en visibilité sur la scène « légitime » des milieux musicaux savants parisiens, le compositeur Erik Satie exerce de 1898 à 1909 le métier de pianiste accompagnateur et d'arrangeur pour divers acteurs de la chanson montmartroise. Outre quelques apparitions au music-hall, une partie substantielle du répertoire vocal créé par Satie durant cette période se rattache à ses tournées aux cabarets les Quat'z-Arts, le Tréteau de Tabarin et la Boîte à Fursy auprès du chansonnier satirique Vincent Hyspa. Leur collaboration verra naître une trentaine de chansons d'actualité, qui constituent pour la plupart des réécritures parodiques d'airs à succès appartenant tant au répertoire savant que populaire (opéra, opérette, chant patriotique, romance sentimentale, etc.). Ces arrangements partagent une commune tendance à la subversion par le rire, en employant l'humour au service d'une critique des *establishments* culturels, politiques et artistiques.

Quelques publications récentes ont exploré l'influence des cabarets montmartrois sur le développement de l'esthétique compositionnelle de Satie dans la portion « savante » de son œuvre (Perloff, 1991; Whiting, 1998; Davis, 2007). D'autres études réalisées dans le sillon des travaux fondateurs de Steven Moore Whiting ont analysé les compositions originales résultant de la collaboration Satie/Hyspa (Colleen, 2010 ; Brooks, 2010). Cependant, la majorité des arrangements cocréés par Satie et Hyspa n'a encore jamais fait l'objet d'une étude détaillée, ce qui est symptomatique du peu d'intérêt scientifique accordé à ce genre « mineur », en raison notamment des questions d'authenticité et d'auctorialité qu'il soulève (Van Dyne, 2010).

La présente communication vise à combler cette lacune en proposant une analyse inédite de quatre parodies (*La triste fin du taureau Romito*, *Une séance à la Haute Cour du roi*, *Les dépêches anglaises*, *Le président au concours des animaux gras*) construites sur des airs connus par Satie et Hyspa au cours de l'année 1899 et publiées par Hyspa dans le recueil *Chansons*

d'humour (1903). En comparant ces arrangements satiriques avec leurs sources musicales respectives, nous mettrons en évidence d'une part les modalités de transformation (harmonique, mélodique, phraséologique, formelle, etc.) par Satie des matériaux d'origine, et d'autre part le rôle des mécanismes intertextuels dans la production des effets humoristiques. Un dépouillement de la presse française de l'époque permettra par ailleurs de mettre en lumière les références à l'actualité médiatique contenues dans les textes des chansons. À partir de cette contextualisation, nous montrerons comment les représentations grotesques des *establishments* politiques et artistiques imaginées par Satie et Hyspa génèrent un renversement symbolique des normes et des valeurs culturelles dominantes. Une telle attitude annonce la revalorisation des qualités esthétiques du « vulgaire » par les avant-gardes parisiennes dans l'immédiat après-guerre et fait écho à la notion d'inversion carnavalesque du monde développée par Mikhaïl Bachtine, pour qui le rire parodique participe d'un processus historique de décroisement du champ de la culture savante (Bachtine, 1970). Cette étude de cas permet donc d'aborder l'enjeu des écarts entre culture d'élite et culture populaire dans l'univers de la musique savante au tournant du XX^e siècle (Bourdieu, 1979; DiMaggio, 1987).

2. Marie-Hortense Lacroix (Cité de la Musique de Romans). «*Parade* de Satie, synthèse et substrat de nouvelles voies de création?»

Datée de 1916-1917 et ne durant guère plus d'une quinzaine de minutes, la musique du ballet *Parade*, d'Erik Satie, est toujours une œuvre fascinante.

Musique du premier spectacle « sur-réaliste » - d'après la note de programme d'Apollinaire -, mais surtout illustration musicale des théories de renouveau artistique résumées peu après par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin, Notes autour de la musique*, elle s'inscrit dans une longue filiation d'iconoclasme musical créateur, où l'on pourrait lui faire côtoyer les éclatements conventionnels de Beethoven, Debussy, Stravinsky, Varèse, Cage...

Cependant, loin de se réduire à cette dimension, elle révèle une étonnante densité d'idées musicales, livrées brutes et juxtaposées, sans quasiment aucun processus de développement ni de variation, dont le contenu comme le traitement expriment un regard d'une nouveauté absolue sur la composition musicale et peuvent être considérés comme annonciateurs de nombreuses recherches auxquelles s'attelleront les compositeurs du XX^e siècle.

Cette contribution propose, en ce sens, d'analyser cette œuvre comme une synthèse d'une multiplicité d'avant-gardes, partagées avec ses contemporains ou inventées par Satie, dont certaines imprèneront les recherches musicales jusqu'à nos jours : bruitisme, musique concrète voire musique « verte » (à partir d'objets naturels et recyclés) ; recherche de sons inouïs (mixtures inhabituelles, sons « plats » et inhumains...), trouvant son prolongement dans les musiques contemporaines mais aussi électroniques et amplifiées ; musique « visuelle », esthétique quasi-picturale du collage et de l'à-plat, dramaturgie musicale de type cinématographique ; emprunt aux arts populaires (cirque, fanfare, music-hall...) ; musique répétitive annonciatrice du symphonisme industriel russe, du minimalisme américain, des musiques d'« ameublement », etc.

Il s'agit donc ici, en s'affranchissant de la tenace image anticonformiste de Satie, parfois un peu oblitérante — car on peut se demander si ce « libre compositeur » n'était pas davantage indifférent qu'opposé aux conventions musicales de son temps —, d'insister sur sa richesse créative et sur son apport fondamental dans la conception de nouvelles pensées et matières musicales, en des arborescences irriguant aussi bien les musiques contemporaines que les musiques actuelles amplifiées.

3. Javier Mateo Hidalgo (investigador independiente) & Javier Ramírez Serrano (Instituto del Teatro de Madrid UCM). «*Entr'acte* como entreacto: Música, danza e imágenes en la partitura de *Relâche*. Una propuesta de análisis mediante ELAN»

La figura de Erik Satie resulta fundamental para comprender el espíritu interdisciplinar de las vanguardias artísticas de entreguerras. Además de renovar la música de su tiempo, colaboró con otros ámbitos del nuevo arte como la pintura, la literatura, el teatro, la danza o el cine, creando grandes obras de arte total. Entre sus composiciones esa convergencia destaca especialmente en el ballet *Relâche*. Éste, incluía el cine como una de sus disciplinas al introducir como pieza central la película *Entr'acte*, a modo de “entreacto” o intermedio de la representación escénica. El compositor idearía dos partituras diferentes para la parte teatral y para la cinematográfica.

El presente proyecto analiza el diálogo de las composiciones de Satie con la imagen y la danza tanto en el citado ballet como en su interludio filmico, buscando una posible simetría especular. Para ello, se analizarán de forma sistemática los puntos comunes entre la puesta en escena de *Relâche* y la puesta en pantalla de *Entr'acte*.

La metodología basada en el software de análisis audiovisual ELAN, posibilitará acercarse a la relación de la música incidental de Satie con la imagen y la danza a partir de la pieza filmica original conservada y las nuevas puestas en escena de *Relâche*, registradas en vídeo. El sistema de análisis con ELAN ha sido muy útil en los últimos años en los ámbitos académico y docente para dar un paso adelante en el estudio de películas y obras escénicas. Este trabajo pretende acercar la obra de Satie a las humanidades digitales abriendo nuevas posibilidades al estudio de la música en relación a la imagen y las artes escénicas.

4. Magda Polo Pujadas (Universitat de Barcelona). «*Vexations*: Erik Satie y John Cage»

La figura de Satie ha encerrado desde siempre un cierto desconcierto. El anti-academicismo y el vanguardismo han sido los dos grandes estigmas de su obra musical. De las muchas obras que compuso -de estilos completamente distintos- cabe destacar la nueva concepción de la notación, la particular visión del tiempo y del espacio y el interés expresivo de la interpretación con indicaciones nada habituales para los intérpretes. Además de todo esto, Satie se avanzó en muchos aspectos a su época, fue un provocador con ironía y una mente abierta y arriesgada que encontró en la música a una aliada para decir lo que sus coetáneos nunca se atrevieron a decir. En esta comunicación nos centraremos en analizar, desde el punto de vista musicológico (especialmente desde la reflexión estética) la pieza *Vexations* (1893) y la lectura que de ella tuvo John Cage. La obra *Vexations*, que Sauguet y Milhaud habían creído que se trataba de una

broma, representó para John Cage la conciencia del silencio y del estado de meditación en el que se podía entrar al repetir infinidad de veces los trece compases que Satie escribió. El compositor francés recomendó que, para tocar el motivo 840 veces, era bueno prepararse con antelación en el mayor silencio posible y mediante ejercicios de completa inmovilidad. De ahí la fascinación que esta obra provocó en John Cage y por ese motivo publicó la partitura en la revista *Counterpoints* en 1949. En 1963 estrenó *Vexations* en el Pocket Theater de Nueva York con una duración de 18 horas y 40 minutos y con la colaboración de diez pianistas (y una estrella secreta invitada) entre los que se encontraban ni más ni menos que Christian Wolff, David Tudor, John Cale, Philip Corner o James Tenney. Varios periodistas del *New York Times* le dedicaron un artículo titulado "Music: A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano" por la gran novedad que supuso para las músicas experimentales. Al escuchar tantas veces esta pieza la escucha se agudiza, cada intérprete le aporta un color distinto, la monotonía se abre al azar, el ritmo es persistente como un martillo, etc. este y muchos análisis más pretenderán arrojar luz a trece compases que cambiaron la Historia de la música.

Viernes 25 de junio. 16.45-18.00 horas. Sesión de comunicaciones

1. Saúl Castillejo García (Universidad Complutense de Madrid). «Música de circo en el Madrid de los años 20: hacia una reconstrucción sonora del espectáculo»

El ambiente circense fue un claro inspirador de la música de Erik Satie en la segunda década del siglo XX. De la misma forma, muchas obras de la vanguardia española tomaron influencia de la música francesa y de Satie, extrapolando el reflejo del ambiente del circo en ellas. No obstante, aunque encontramos trabajos relativos a Francia, todavía no conocemos cómo era la música del circo en España ni de qué manera pudo influir en compositores de la época como Juan José Mantecón.

El presente artículo realiza una investigación mediante recortes de prensa y revistas ilustradas como *Muchas gracias*, *La Esfera* y *La Época*, iconografía y testimonios del cronista Ramón Gómez de la Serna con el objetivo de reconstruir el espacio sonoro del circo de la época. Traza un esquema organológico jerárquico a través del uso de instrumentos como el tambor y diversos instrumentos de viento, así como un registro de las distintas formaciones que podía presentar un espectáculo de este estilo. A partir de testimonios de la época, podemos situar la sátira como elemento vertebrador del repertorio empleado, siendo esta extrapolable a la concepción de obras como *Circo* de Juan José Mantecón.

2. Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid) & Greta Perón Hernández (Universidad Complutense de Madrid). «Diálogos de la vanguardia cubana con Erik Satie: de la subversión política a la polémica estética»

La repercusión de la figura de Erik Satie trascendió las fronteras europeas y se proyectó también sobre el entorno americano. Las influencias de Satie no fueron ajenas al movimiento de vanguardia y renovación musical de Cuba — promovido desde el plano teórico por el musicólogo Alejo Carpentier — en el que participaron varios compositores nacionales a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. El anti academicismo, la

búsqueda de la cotidianeidad pero, sobre todo, la sátira, el sarcasmo y el humor como mecanismos de ruptura con los cánones establecidos que caracterizaron al músico francés, impregnaron algunas de las propuestas compositivas emergidas de la vanguardia cubana. Ello se manifestó en la irreverencia que mostraron los títulos de obras de compositores fundamentales del movimiento como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y José Ardévol como elementos subversivos tanto en la esfera político-social como estético-musical.

En esta comunicación se abordará la dimensión política en el marco de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) que adquirió el estreno por parte de la Orquesta Filarmónica de La Habana de *Llamada para despertar a Papá Montero* de A. Roldán, *Fanfarria para despertar espíritus apolillados* de A. G. Caturla y *Fanfarria para despertar a un romántico cordial* de J. Ardévol; así como la polémica recepción del VI Concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana (1934) que acogió las *Nueve piezas cubanas* de José Ardévol que incluye “Homenaje a tres plátanos fritos”, dedicado a Erik Satie.

3. Eladio Mateos Miera (Universidad de Granada). «Erik Satie y el cine»

Probablemente uno de los campos donde la música de Erik Satie se ha demostrado más influyente y fructífera ha sido el cine y, en general, el mundo audiovisual, en la televisión e incluso en los videojuegos. No se trata únicamente de su implicación directa en el arte cinematográfico -que tanto fascinó a todos los artistas de la modernidad- sobre todo a través de su participación en una de las obras fundamentales de la vanguardia cinematográfica, *Entr'acte* de 1924, para la que escribió la banda sonora y colaboró con el director René Clair junto al pintor Francis Picabia y el bailarín Jean Börlin. Se trata sobre todo de la atracción que por su música han sentido cineastas de toda época y lugar: el sitio de internet Movie Database, una de las bases de datos sobre cine más populares en la red, registra 231 créditos del compositor francés en su sección de Soundtrack y 46 en la de Music Department. Un interés que ha sido creciente a lo largo del tiempo y que no ha decaído, más bien al contrario, en el siglo XXI. La ponencia intenta trazar un panorama general de la presencia de Satie en la pantalla grande y pequeña, e indaga sobre la funcionalidad de sus composiciones en las obras audiovisuales.



Projet pour un buste de M.
ERIK SATIE
(peint par lui-même),
avec une pensée:
« Je suis venu au monde
très jeune dans un
temps très vieux. »