

misationssilben sind. Zu seinen bekanntesten Kompositionen zählen die *kṛti* der *Navaratnamālīkā* (»Kette von neun Juwel«), die an die Göttin *Mīnakṣī* in Madurai gerichtet sind (einer weiteren Manifestation von *devī*).

Aufnahmen von Liedern *Śāstrī's* finden sich auf vielen Tonträgerproduktionen südindischer Musik und sind daher leicht greifbar. Die Schallplatte ECSD 3254 der *Gramophone Company of India* mit der Sängerin M. S. → *Subbulakshmi* enthält in dem Lied *Kanakasaila* im *rāga* *Punnagavarali*, das an *Kāmākṣī* gerichtet ist, ein vorzügliches und typisches Beispiel für *Śāstrī's* Kunst.

LITERATUR H. POWERS, *The Background of the South Indian Raga-System*, Princeton 1958, 63–64 ■ P. SAMBAMURTY, *Great Composers I*, Madras 1962 ■ J. KUKKERTZ, *Form und Melodiebildung der Kamatischen Musik Südindiens*, WbDn. 1970 ■ T. S. RAMAKRISHNAN, *Syama Śāstrī and His Compositions*, The Music Academy Madras: Forty Seventh Conference 1973 ■ V. RAGHAVAN, *Sri Śyāmā Śāstrī*, The Music Academy Madras: Fifty Seventh Conference 1977

HANS NEUHOFF

Satie, Erik, Eric (bis 1884) (Alfred Leslie)

* 17. Mai 1866 in Honfleur (Dép. Calvados), † 1. Juli 1925 in Paris, Komponist. Der Vater Alfred Satie war Schiffsmakler in Honfleur. Seine Kinder Eric und Conrad (* 1869) wurden im Glauben seiner englischen Frau Jane (Leslie Anton) anglikanisch getauft. 1870 gab der Vater sein Amt auf und übersiedelte mit seiner Familie nach Paris, doch nach dem Tod der Mutter 1872 wuchsen die Kinder weiter in Honfleur unter der Obhut der Großeltern und eines Onkels im kath. Glauben auf. Seit 1874 erhielt Satie Klavierunterricht bei dem Org. Gustave Vinot. Dieser, ein ehemaliger Student der *Ecole Niedermeyer*, dürfte Satie Kenntnis und Praxis der Harmonisierung gregorianischer Melodien vermittelt haben. Nach dem Tod der Großmutter 1878 kam Satie erneut nach Paris zu seinem dort inzwischen als Übersetzer und ab 1882 als Musikverleger tätigem Vater, der die Erziehung mit einigem Ehrgeiz fortsetzte: Er nahm seinen Sohn mit zu Vorlesungen am *Collège de France* und ließ ihm Latein- und Griechischunterricht erteilen. Auch nahm er ihn mit zu den Empfängen seines Jugendfreundes Albert Sorel, eines Historikers der *Académie française*. 1879 heiratete der Vater die Klavierlehrerin Eugénie Barnerche, die die Entscheidung für eine musikalische Ausbildung des jungen Satie am Cons. beförderte. Er studierte hier zwischen Nov. 1879 und Nov. 1887 Klavier bei Émile Descombes und, ab 1884, bei Georges Mathias sowie Harmonielehre bei Antoine Taudou, doch ohne Ehrgeiz und Erfolg. Mit seiner Volljährigkeit (1887) beendete er die ihm verhaßte Ausbildung und verließ das väterliche Haus, um sich auf dem *Montmartre* eine Wohnung zu nehmen, zunächst in der *rue Condorcet*, dann ab 1890 in der *rue Cortot*. Gemeinsam mit dem Dichter José-Patricio Contamine de Latour frequentierte er das Cabaret-Milieu und übernahm die musikalische Ensembleleitung für das Schattentheater des *Chat-Noir* unter Henri Rivière. Ab 1891, nach einem Streit mit Rodolphe Salis, dem Leiter des *Chat-Noir*, wurde er zweiter Pianist an der *Auberge du Clou*, wo er im selben Jahr noch Bekanntschaft mit Debussy machte, mit dem ihn seitdem eine beständige und enge Freundschaft verband. Zur gleichen Zeit entdeckte ihn der Schriftsteller Josephin Péladan und übertrug ihm die musikalische Gestaltung der einflußreichen Kunstausstellungen (*Salons*) seines *Ordre de la Rose + Croix Catholique du Temple et du Graal*, einer Künstlervereinigung, die sich aus einem okkultistischen Erneuerungsversuch der traditionellen Rosenkreuzer abgespalten hatte. Zivilisationskritisch faßte Péladan das Christentum von seinen ursprünglichen, historischen Wurzeln auf und propagierte unter dem Einfluß des Symbolismus ein Schönheitsideal als Heilslehre. Trotz der wagneristischen Vorlieben seines Auftraggebers genoß Satie in dieser neuen Funktion die Freiheit, seine reduktionistischen

und historistischen Ansätze (wie etwa in den *Quatre Ogives* [1886] oder den *Trois Sarabandes* [1887]) fortzusetzen: Der hermetische und weihevoll Charakter seiner Musik entsprach der besonderen Haltung der *Péladanschen Dramen*, zu deren Aufführung sie erklang. Um seine Unabhängigkeit von diesem Kreis unter Beweis zu stellen, distanzierte sich Satie im Aug. 1892 von Péladan. Die fünf Monate währende Liebesbeziehung zur Malerin Suzanne Valadon im Jahr 1893 ist die einzig bekannte in Saties Leben. Ab Okt. desselben Jahres propagierte Satie humoristisch und zugleich mit spürbarem Ernst seine eigene fiktive Kirche der Kunst, die »*Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur*«, als deren fiktives Oberhaupt (»*Parcier*«) er die Entheiligung gesellschaftlicher und künstlerischer Belange anprangerte. Dem Klischee des *Bohémien*, man nannte ihn zu jener Zeit auch »*Monsieur le Pauvre*«, wirkte er mit einer auffälligen äußerlichen Selbstdarstellung entgegen, einem immer gleichen Cordanzug, den er sich 1895 mit Hilfe einer Erbschaft in siebenfacher Ausfertigung zulegte und mit dem er im verlässlichen Schick eines *velvet gentleman* einen Widerspruch zu seinen dürftigen Lebensverhältnissen zur Schau trug.

Aus dem Bedürfnis einer künstlerischen Neuorientierung heraus kehrte Satie 1898 der präventösen Welt des *Montmartre* den Rücken und zog nach Arcueil, einer Arbeitervorstadt südlich von Paris. Verschiedene ehrenamtliche Engagements im gesellschaftlichen Leben, vor allem im Bereich der Kinder- und Jugendbetreuung, sowie ein verstärkt politisches Bewußtsein sind kennzeichnend für diesen neuen Lebensabschnitt. Indessen verblaßte sein erster, recht begrenzter Ruhm als Charakterkopf und Komponist, die Pariser *café-concerts* blieben sein hauptsächlichlicher Broterwerb: Insb. war er Begleiter der Sänger Vincent Hyspa (seit 1899) und Paulette Darty (ab 1902). Das Milieu des *café-concert* löste zwar die Probleme seines Lebensunterhalts, aber im Grunde betrachtete er es als »schmutzig« (17. Jan. 1911; *Correspondance*, Ausg. 2003, S. 145) und kehrte ihm ab 1908 den Rücken. Bewußt nahm er damit in Kauf, den Rest seines Lebens in unsicheren materiellen Verhältnissen zu verbringen. Saties politische Orientierung wurde zusehends entschiedener: Nachdem er 1908 Mitglied des *Comité radical-socialiste* von Arcueil geworden war, bewog ihn das Attentat auf Jean Jaurès 1914 dazu, der *Internationale* beizutreten, 1921 wurde er Mitglied der prosovjetschen kommunistischen Partei.

Um die Jahrhundertwende unternahm Satie erfolglos mehrere kleine Bühnenprojekte, worin er seine Erfahrungen aus der Unterhaltungsmusik einbrachte (*Jack in the Box*, 1899; *Geneviève de Brabant*, 1899–1900; *The Dreamy Fish*, 1901). 1905 beantragte er bei d'Indy, dem Dir. der *Schola cantorum*, ein Stipendium, um bei Roussel Kontrapunkt studieren zu dürfen, was ihm gewährt wurde. Zeitgleich erneuerte Satie sein Äußeres: Von nun an sah man den überzeugten Radikalsozialisten im immer gleichen korrekten Anzug eines Büroangestellten. 1908 erhielt er ein Abschlußdiplom der *Schola cantorum*, studierte aber weitere fünf Jahre bei d'Indy Instrumentation.

Es war jedoch weniger das vermehrte Studium als der unerwartete öffentliche Erfolg einiger seiner frühen Stücke im Jahr 1911, die dazu führten, daß mit vermehrter Nachfrage auch wieder reihenweise neue Stücke entstanden und publiziert wurden, welche durchweg von einer humoristischen Grundhaltung getragen sind. Jean Cocteau, der vor allem an der kabarettistischen Seite von Saties Musik interessiert war, plante 1916 für *Djagilevs Ballets russes* gemeinsam mit Pablo Picasso und Léonide Massine ein »*ballet réaliste*« mit dem Titel *Parade*, zu dem Satie die Musik beisteuern sollte. Es war eine von Konflikten unter den Mitarbeitern belastete Produktion (1917), wobei Satie die Unterordnung der künstlerischen Kräfte unter Cocteau Führerschaft nur schwer ertrug. Der Skandalerfolg trug ihm jedoch echte Berühmtheit und weitere Aufträge für die Ballettbühne ein. Die Verbindung mit Cocteau öffnete ihm zudem die Türen zur

höheren Gesellschaft. 1917/18 verwirklichte Satie im Auftrag der Princesse Edmond de Polignac sein kompositorisch ehrgeizigstes Projekt, das *drame symphonique Socrate*, welches allgemein als sein herausragendes Meisterwerk angesehen wird. Mit gestärktem Selbstbewußtsein wagte Satie zugleich eine leidenschaftliche Identifikation mit dem Charakter des historischen Sokrates. Er trat nun auch wieder schriftstellerisch mit Fragmenten und Artikeln zur Musikästhetik hervor. Als er wegen Beleidigung eines Kritikers verklagt vor der Alternative einer hohen Geldstrafe oder einer Entschuldigung stand, verweigerte er letztere standhaft und riskierte, da er zahlungsunfähig war, lieber eine Gefängnisstrafe, vor der ihn allein seine einflussreichen Freunde bewahrten. Auch mit Debussy überwarf sich Satie kurz vor dessen Tod 1918, da dieser seine neuerlichen Erfolge für zu stark von der populären Musik abhängig hielt und ihm die Anerkennung versagte.

Eine Anzahl junger Komponisten bildete zwischen Mai 1917 und Nov. 1918 gemeinsam mit Satie die Komponistengruppe *Les Nouveaux Jeunes*. Die gleiche Gruppe trat 1920 als *Gruppe des Six* zusammen und wählte sich über die Vermittlung Cocteau erneut Satie als Patron; 1923 schlossen sich Henri Cliquet-Pleyel, R. Désormière, M. Jacob und H. Sauguet zur *Ecole d'Arcueil* zusammen, eine noch spätere Formation um Satie bildeten Robert Caby, Yves Dautun und Max Fontaine. Satie war als Repräsentant wertvoll geworden, da er inzwischen zu einer festen Größe in der Pariser Künstlerszene avanciert war. Vor allem frequentierte er die Ateliers von Malern (wie z. B. Georges Braque und Constantin Brancusi). Für die Pflege seiner Kontakte nahm Satie, wie schon zu der Zeit, als er noch als Begleiter von Sängern auf dem Montmartre gearbeitet hatte, regelmäßig immense Fußwege auf sich. Der in seinen letzten Lebensjahren zunehmende Alkoholkonsum führte zu einer tödlich verlaufenden Erkrankung der Leber. Saties hs. Nachlaß verblieb nur zu einem Teil bei seinem Bruder Conrad; bei einem Brand gingen hier die von Satie empfangenen Briefe verloren. Die Musik-Mss. hatte Conrad Satie an Milhaud weitergegeben und ihn autorisiert, das ihm wertvoll erscheinende herauszugeben (Editionen der Jahre 1929/30). Der überwiegende Teil dieser Mss. befindet sich heute in F-Pn.

WERKE (nicht aufgenommen wurden die Entwurf gebliebenen Ballette und fragmentiert oder ohne Titel überlieferten Lieder und Klavierstücke; chronolog. Werkverz. in R. Orledge 1990, S. 266–335. Mss. in F-Pn, F-Po, F-Psal, F-P Archives de la Fondation Satie, F-P Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, USAUSm, US-CAh, US-Eu, US-NYpm. Hauptverleger: Rouart-Lerolle, Salabert, Eschig, Paris; UE, Wien; wenn nicht anders angegeben, Erscheinungsort Paris)

A. Vokalmusik

I. Geistlich *Messe des pauvres* (*Grande Messe de l'Église Métropolitaine d'Art*) für 2st. Chor (S, B) und Orgel (1893–1895), 1929 (Gloria verloren)

II. Weltlich (wenn nicht anders angegeben, für Gesang und Kl.)

1. Lieder *Chanson* (José-Patricio Contamine de Latour) (1887), 1887 ■ *Élégie* (ders.) (1887), 1887 ■ *Trois Mélodies* (ders.): *Les Anges*, *Les Fleurs*, *Sylvie* (1887), 1887 ■ *Chanson médiévale* (Catulle Mendès) (1906), 1968 ■ *Trois Poèmes d'amour* (Satie) (1914), 1916 ■ *Trois Mélodies: La Statue de bronze* (Léon-Paul Fargue), *Daphnéno* (Marie Godebska), *Le Chapelier* (René Chalupt nach Louis Carroll) (1916), 1917 ■ *Quatre Petites Mélodies: Élégie* (Alphonse de Lamartine), *Danseuse* (Jean Cocteau), *Chanson* (anon., 18. Jh.), *Adieu* (Raimond Radiguet) (1920), 1922 ■ *Ludions* (Fargue): *Air du rat*, *Spleen*, *La Grenouille américaine*, *Air du poète*, *Chanson du chat* (1923), 1926

2. Cabaret-Chansons *Un dîner à l'Elysée* (Vincent Hyspa) (1899), 1903 ■ *Le Veuf* (ders.), 2 Fassungen (1899–1900), 1997 ■ *Je te veux* (Henri Pacory), valse chanté mit Kl./Orch. (1901?), mit Kl. 1902, Part. 1919 ■ *Tendrement* (Hyspa), valse chanté (1901?), 1902; als Fassung für Orch. unter dem Titel *Illusion* (1902) (s. C.I.) ■ *Petit Recueil de fêtes* (ders.): *Le Picador est mort*, *Sorcière*, *Enfant-martyr*, *Air fantôme* (1903/04), 1997 ■ *J'avais un ami* (ders.?) (1904), 1997 ■ *Les Bons Mouvements* (ders.) (1904?) ■ *La Diva de l'Empire* (Dominique Bonnaud, Numa Blès), intermezzo américain mit Kl./Orch. (1904), mit Kl. 1904, Part. 1919 ■ *Impérial-Oxford* (José-Patricio Contamine de Latour, Text verloren) (1904/05), 1997 ■ *Lé-*



Erik Satie, Zeichnung von Pablo Picasso, 1920 (Paris, Musée Picasso)

gende californienne (ders., dass.) (um 1905) (verwendet in *La Belle Excentrique*, 1920; s. B.III.) ■ *L'Omnibus automobile* (Hyspa) (1905), 1906 ■ *Allons-y Chochotte* (D. Durante) (1905), 1978 ■ *Chez le docteur* (ders.) (1905), 1906 ■ *Marienbad* (Hyspa) (1907), 1978 (ohne Text) ■ *Les Oiseaux* (ders.) (1907), 1978 (ohne Text) ■ *Psitt! Psitt!* (1907) ■ *Rambouillet* (Hyspa) (1907), 1978 (ohne Text) ■ *La Chemise* (Jules Dépaquit), 3 Fassungen (1909), 1997

B. Bühnenwerke

I. *Drame symphonique Socrate* (Platon, frz. Übs. von Victor Cousin), 3 Tle., für 4 S solo und KaOrch./Kl. (1917/18; privat 3. April 1918, Salon der Prinzessin Edmond de Polignac; öffentl. 7. Juni 1920 Paris, Salle Erard), KLA. 1919, Part. 1950, rev. 1994

II. *Opern* *Geneviève de Brabant* (José-Patricio Contamine de Latour), Schattentheaterstück 3 Akte für Soli, Chor und Kl. (1899–1900; 13. April 1983 Venedig, Teatro La Fenice), KLA. und Part. Wien 1930 ■ *Pousse l'amour* (Maurice de Féraudy/Jean Kolb), operetta 1 Akt (1904–1906; 22. Nov. 1907 Paris, Comédie-Royale), Fragm. ■ *Paul et Virginie* (Jean Cocteau/Raimond Radiguet nach Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre), op.com. 3 Akte (1920–1923), Fragm. ■ ferner 9 *Scènes nouvelles* (Rez. it.) für Soli und Orch. zu Ch. Gounod, *Le Médecin malgré lui* (Jules Barbier/Michel Carré nach Molière), op.com. 3 Akte (1858) (1923; 5. Jan. 1924 Monte Carlo, Casino), Liverpool 2001

III. *Ballette* *Uspud* (José-Patricio Contamine de Latour/Satie), ballet chrétien 3 Akte für Kl. mit Instrumentationsangaben (Fl., Harfen, Str.) (1892; 9. Mai 1979 Paris, Opéra-Comique), Auszüge 1895; KLA. 1970 ■ *Les Pantins dansent* (Valentine de Saint-Point), poème dansé für Kl./KaOrch. (1913; 18. Dez. 1913 Paris, Salle Léon-Poirier), Part. 1967, KLA. in: *Montjoie Montjoie!* 2, 1914, Nr. 1/2 ■ *Parade* (Jean Cocteau/Pablo Picasso/Léonide Massine), ballet réaliste für Orch. (1916/17; Eröffnungsschor und Finale erg. 1919; 18. Mai 1917 Paris, Théâtre du Châtelet), KLA. (4hd.) 1917, Part. 1979 ■ *Mercur* (Comte Etienne de Beaumont/Pablo Picasso/Léonide Massine), ballet 3 Tableaux für Orch. (1924; 15. Juni 1924 Paris, La Cigale), Part. Wien 1929, rev. 1977; KLA. Wien 1930 ■ *Réclède* (Francis Picabia/Jean Börlin), ballet instantanéiste für Orch. (1924; 4. Dez. 1924 Paris, Théâtre des Champs Elysées), KLA. 1926 (z. T. mit Filmmusik; s. C.III.) ■ *La Belle Excentrique* (Satie), fantaisie sérieuse, 3 Tänze und *Grande ritournelle* für Kl. 4hd./KaOrch. (1920; 14. Juni 1921 Paris, Théâtre du Colisée), KLA. 4hd. und Part. 1922

IV. Bühnenmusik, Pantomime Josephin Péladan, *Le Prince de Byzance*, drame romanesque, Salut drapeau für Kl. und St. (1891), 1968 ■ Ders., *Le Fils des étoiles*, pastorale kaldéenne 3 Akte, unvollst. Bühnenmusik (1892); L. 2003 (hrsg. von Christopher Hobbs) ■ *Jack in the Box* (Jules Dépaquit), pantomime 2 Akte, 3 Stücke für Kl. (1899), KLA. Wien 1929; Fassung für Orch. von D. Milhaud, Wien 1929 ■ Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* (bearb. von Jean Cocteau), *Cinq Grimaces* für Orch. (1915; konzertant: 17. Mai 1926 Paris, Théâtre des Champs Élysées), Part. und KLA. von D. Milhaud, Wien 1929 ■ *La Statue retrouvée* (Jean Cocteau/Pablo Picasso/Léonide Massine), divertissement für Trp. und Orgel (1923; 30. Mai 1923 Paris, 2 rue Duroc), 1997

V. Zwischenaktmusiken, Vorspiele u. ä. Leit-motiv du »Panthée«, einst. (ohne Besetzungsangabe) (1891), 1892 (für *Le Panthée*, Roman von J. Péladan, P. 1892) ■ Henri Mazel, *Le Nazaréen*, drame 3 Akte, 2 *Préludes du Nazaréen* für Kl. (1892), 1929 ■ Josephin Péladan, *Le Fils des étoiles*, pastorale kaldéenne 3 Akte, 3 Aktvorspiele (*thème décoratif*) für Kl., Instrumentationsangaben für Flöten, Harfen (1892; 19. März 1892 Paris, Galerie Durand-Ruel), 1896 (s. auch B.IV.) ■ Jules Bois, *La Porte héroïque du ciel*, drame 1 Akt *Prélude* für Kl. (1894; 29. Mai 1894 Paris), 1894 ■ José-Patricio Contamine de Latour, *La Mort de Monsieur Mouche*, Schauspiel 3 Akte (verloren), *Prélude* für Kl. (1900), 1968 ■ E. Satie, *Le Piège de Méduse*, Komödie 1 Akt, [7] *Toutes Petites Danses* für Kl. (1913), arr. für kleines Ens. (1921) (24. Mai 1921 Paris, Théâtre Michel), Klavierfassung L. 1929, Part. 1968 ■ Max Jacob, *Ruffian toujours, truant jamais*, Komödie 3 Akte, *Musique d'ameublement (sons industriels)*: 1. *Chez un bistrot*, 2. *Un salon*, Zwischenaktmusiken für Kl. 4hd., 3 Klar. und Pos. (1920), 1999

C. Instrumentalmusik

I. Orchesterwerke *Danse* für kl.Orch. (1890), Cambridge 1966 (bearb. als Nr. 6 der *Trois Morceaux en forme de poire*, 1903; s. C.IV.) ■ *Le Bauf Angora* (nach einer Novelle von José-Patricio Contamine de Latour) (1901), unvollst.; KLA. erg. von J. Fritz 1997 ■ *Poudre d'or*, valse für Orch./Kl. (1901?), KLA. 1902, Part. 1978 ■ *Illusion* für Cabaret-Orch. (1902), 1979 (Orchesterfassung der valse chantée *Tendrement* [1901?]; s. A.II.2.) ■ *Le Piccadilly*, marche für StrOrch./Kl. (1904), 1907 ■ *En habit de cheval*, 4 pièces für Orch. (1911), 1912; urspr. für Kl. 4hd. (s. C.IV.) ■ *Trois Petites Pièces montées* für Orch./Kl. 4hd. (1919), Klavierfassung 1921, Part. 1921 ■ *Tenture de cabinet préfectoral* für KaOrch. (1923), 1975

II. Ensembles *Trois Sonneries de la Rose + Croix* für Trompeten und Harfen (1892?), KLA. 1892 ■ *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*, 3 Stücke für V. und Kl. (1914), 1916 ■ *L'Embarquement pour Cythère* für V. und Kl. (1917), Fragm., erg. von R. Orledge 1997 ■ *Musique d'ameublement* [1917]: [1.] *Tenture sonore* für Str. und Klar., unveröff.; [2.] *Tapissier en fer forgé* für Fl., Klar., Trp. und Str., 1969; [3.] *Carrelage phonique* für Str., 1975 ■ *Marche de Cognac* für 2 Trp. (1919), 1920 (wiederverwendet als Nr. 2 der *Trois Petites Pièces montées*, 1919; s. C.I.) ■ *Sonnerie pour réveiller le bon gros roi des singes* für 2 Trp. (1921), 1921

III. Filmmusik *Cinéma*, entr'acte symphonique de *Relâche* (Regisseur: René Clair) für Orch. (1924), Part. 1926; KLA. 4hd. von D. Milhaud, 1926; KLA. 2hd. 1972

IV. Klaviermusik *Valse-ballet* (1885), 1887 ■ *Fantaisie-valse* (1885), 1887 ■ *Quatre Ogives* (1886), 1889 ■ *Trois Sarabandes* (1887), 1911 ■ *Trois Gymnopédies* (1888), Nr. 1 und 3: 1888, Nr. 2: 1895 ■ *Gnossienne* [Nr. 5] (1889), 1968 ■ *Trois Gnossiennes* [Nr. 1–3] (1890), separat als Nr. 1, 6 und 2 1893; zus. 1913 ■ *Gnossienne* [Nr. 4] (1891), 1968 ■ *Marsch [Première pensée Rose + Croix]* (1891), 1968 ■ *Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIIe siècle)* (1892?), 1929 ■ 9 *Danses gothiques* (1893), 1929 ■ *Eginhard, prélude* (1893?), 1929 ■ *Vexations* (1893), Faks. 1949, als Klaviersatz 1969 ■ *Modéré* (1893), 1997 ■ *Gnossienne* [Nr. 6] (1897), 1968 ■ 6 *Pièces froides* (1897), 1913 ■ *Verset laïque et somptueux* (1900), 1979 ■ *The Dreamy Fish* (1901), 1970 (Musik zu einer Novelle von José-Patricio Contamine de Latour) ■ *Trois Morceaux en forme de poire* (7 Stücke) für Kl. 4hd. (1903), 1911 ■ *Fugue-valse* (1906), verwendet als *Danse de tendresse* in *Mercury*, 1924; s. B.III.) ■ *Passacaille* (1906), 1929 ■ *Prélude en tapisserie* (1906), 1929 ■ 3 *Nouvelles Pièces froides* (1907), 1968 ■ 3 *Aperçus désagréables* für Kl. 4hd. (Nr. 2–3: 1908, Nr. 1: 1912), 1913 ■ *Deux Choses* (1909), 1968 ■ *En habit de cheval*, 4 pièces für Kl. 4hd. (1911), 1911; auch für Orch. (s. C.I.) ■ 4 *Préludes flasques (pour un chien)* (1912), 1967 ■ 3 *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* (1912), 1912 ■ 3 *Chapitres tournés en tous sens* (1913), 1913 ■ 3 *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (1913), 1913 ■ 3 *Descriptions automatiques* (1913), 1913 ■ 3 *Embryons desséchés* (1913), 1913 ■ *L'Enfance de Ko-Quo* (3 Stücke) (1913), 1999 ■ 3 *Menus propos enfantins (Enfantines I)* (1913), 1914 ■ 3 *Enfantillages pittoresques (Enfantines II)* (1913), 1914 ■ 3 *Peccadilles importunes (Enfantines III)* (1913), 1914 ■ 3 Stücke (1913); hrsg. von N. Wilkins als *Trois Nouvelles enfantines*,

1972 ■ 3 *Vieux Sequins et vieilles cuirasses* (1913), 1913 ■ 3 *Heures séculaires et instantanées* (1914), 1916 ■ 21 *Sports et divertissements* (1914), 1914 ■ *Les Trois Valses distinguées du précieux dégouté* (1914), 1916 ■ 3 *Avant-dernières pensées* (1915), 1916 ■ *Sonatine bureaucratique* (1917), 1917 (nach M. Clementi, *Sonatine C-Dur op. 36/1*, 1797, rev. [1820]) ■ 3 *Nocturnes* (1919), 1919 ■ 2 *Nocturnes* (1919), 1920 ■ *Premier Menuet* (1920), in: *Feuilles d'art* 2, 1921, Nr. 1, 51–54; separat 1922

V. Kontrapunktstudien für die Schola cantorum (1906–1909) *Désespoir agréable*, 1968 ■ [Douze Petits Choralis], 1968 ■ *Fâcheux exemple*, 1968 ■ *Le Grand Singe*, 1968 ■ *Petite Sonate*, 1. Satz ■ *Le Prisonnier maussade*, 1968 ■ *Profondeur*, 1968 ■ *Songe-cieux*, 1968

D. Bearbeitungen fremder Werke

Henry Pacory, *Aline-Polka*, arr. für Kl. (1899) ■ Albert Verley, *L'Aurore aux doigts de rose*, arr. für Orch./Kl. 4hd. (1916), 1916 ■ ferner ca. knapp 100 Liedbearb. für das Cabaret, US-CAH

E. Schriften, Zeichnungen und Vorträge (GA: Erik Satie. Écrits, hrsg. von O. Volta, P. 1977, rev. ²1981, ³1990; dt. Übs. von S. Hass, Hofheim 1990; E. Satie. A *Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie*, hrsg. von O. Volta, L. 1996)

1. Bühnenwerk *Le Piège de Méduse*, comédie lyrique 1 Akt (1913), 1921

2. Artikel (Auswahl) zahlr. Art. u. a. für *Lanterne japonaise* (1888/89), *Chat noir* (1888/89), *Gil Blas* (1892), *Le Cœur* (1893), *Cartulaire de l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur* (1895), *L'Avenir d'Arceuil-Cachan* (1909–1910), *L'Œil de veau* (1912), *BullSIM* (1912–1914), *Guide du concert* (1912–1914, 1920), *L'Humanité* (1919), *Le Coq* (1920), *Action* (1921), *Esprit nouveau* (1921), *Vanity Fair* (1921–1923), ³⁹¹ (1921–1924), *Almanach de Cognac* (1922), *Farfare* (1922), *Feuilles libres* (1922–1924), *Catalogue de Pierre Trémois* (1922), *Cœur à barbe* (1922), *Création* (1924), *Sélection* (Brüssel) (1924), *Mouvement accéléré* (1924), *Transatlantic Review* (1924) *Mémoires d'un amnésique*, in: *RSIM* 8, 15. April 1912, Nr. 4, 69 ■ *La Matière (idée) et la main d'œuvre (écriture)* (1917), in: *Le Monde*, 1. Dez. 1928 ■ *Notes sur la musiques moderne*, in: *L'Humanité* 16, 1919, Nr. 5634, 1f. ■ *Cahiers d'un mammifère*, in: *Esprit Nouveau* 7, 1921, 833f.; fortgesetzt in: *Le Cœur à barbe* 1, 1922, 4 ■ *Les »Six«*, in: *Les Feuilles libres* 4, 1922, 42–45 ■ *Les Origines d'instruction*, in: *dass.* 4, 1922, 199–204 ■ *Les Périmés*, in: *dass.* 5, 1923, 38–42 ■ Igor Strawinsky, in: *Vanity Fair* 10, 1923, 38 und 88 ■ *Claude Debussy* (1922); hrsg. in: *Écrits*, Ausg. 1977, 223–228

Das Œuvre Saties kann in zwei durch eine längere Orientierungsphase voneinander getrennte Abschnitte eingeteilt werden: Eine erste, aus dem Widerstand zum Cons. inspirierte historistisch bestimmte Phase geriet 1894 ins Stocken. Dafür, daß Satie weiterhin ernsthaft eine Karriere als Komponist anstrebte, zeugen die sechs *Pièces froides* von 1897 als einziger geglückter Versuch, über den Stil seiner Zeit auf dem Montmartre hinauszukommen. Ihre Heterogenität ist symptomatisch für die in vielen erfolglosen Projekten und Skizzen erprobten Stilmittel der Zeit zwischen 1897 und 1908, während welcher Satie sich mehr und mehr auf die Adaption von Elementen der populären Musik einließ. Erst nach den späten Kontrapunktstudien an der Schola cantorum (1905–1908) wagte Satie einen zunächst zögerlichen Neuanfang unter veränderten Vorzeichen. Diese Einteilung wird bes. deutlich, wenn man die zahlreichen Unterhaltungsmusiken, die für *café-concerts* (Gesangseinlagen innerhalb einer eher auf Theatereffekte abzielenden Präsentation) entstanden, von den Kompositionen sondert, die als Referenzen zur Kunstmusik extreme und exzentrische Positionen einnehmen. Als fortwährendes Benehmen von hoher Warte ist ganz analog auch die typische, maskenhafte Selbstinszenierung Saties als »Parcier« (1895), Büroangestellter (1905), »Baron Méduse« (1913) oder Sokrates (1917) anzusehen.

Am Anfang dieser kritischen Absonderung stand die Verbitterung über die aus Saties Sicht unökonomische Ausbildung am Cons., für die er am 17. Nov. 1892 zurückblickend anklagende Worte fand: »Enfant je suis entré dans vos classes; mon Esprit était si doux que vous ne l'avez pu comprendre [...] par votre inintelligence vous m'avez fait détester l'Art grossier que vous enseignez« (Correspondance, Ausg. ²2003, S. 35). So beschritt Satie, nach ersten Kompositionen im konventionellen Salonstil, ab 1886 einen Weg, der entschieden von den Konventionen des 19. Jh. abführte. Als Material dazu dienten ihm nicht selten die

damaligen Erkenntnisse über antike und ma. Musik sowie Beiträge von Musikethnologen wie etwa L. Bourgault-Ducoudray. Dabei geht es weniger um die Darstellung eines fremdartig-altertümlichen Kolorits als um die Anwendung von alternativen und doch bewährten antiken Prinzipien und Praktiken. Das Klavierstück *Fête donnée* (1892?) beispielsweise basiert auf einem Katalog von Melodiefortschreitungen, der ein Repertoire von möglichen Harmonisierungen anzeigt, in Angleichung an die Methode ma. Diskantraktate. Manche Stücke dieser ersten Periode gleichen sich auch dem Erscheinungsbild Alter Musik an, sei es durch den Verzicht auf Taktstriche, sei es durch die Stilisierung des Schriftbildes ma. Handschriften. Während die *Quatre Ogives* (1886), die *Trois Gymnopédies* (1888) und die *Gnossiennes* (1890) noch der Dur-Moll-Harmonik verpflichtet sind, entfernen sich die *Rose + Croix*-Stücke (1891, 1892?), das Ballett *Uspud* (1892) sowie die *Vexations* (1893) bereits radikal vom gängigen Tonsystem und arbeiten mit Sextakkorden, die von alternativen Tonleitern abgeleitet werden. Typisch ist die willkürliche Aneinanderreihung und Wiederholung von Motivzellen zu größeren Gebilden wie etwa im ersten Satz der *Messe des pauvres* (1893–1895). Das Experimentieren mit alternativen Prinzipien und die formelhafte Anwendung von elementaren Ideen zielt jedoch generell gegen die verfestigten Standards der Kompositionslehre und der Musikauffassung des Conservatoire. Auch wenn Satie während seiner Lehrzeit keinen Fleiß erkennen ließ, ist doch die bewusste Verweigerung bürgerlicher Rituale, von denen die frühen Kompositionen zeugen, ein über Ignoranz und mangelhafte Disziplin erhabener Standpunkt. Die Absicht der ersten Kompositionen zielt darauf, der Einfachheit der jeweils erwähnten Prinzipien zu einer adäquat elementaren Gestalt zu verhelfen, ohne konventionelle Maßnahmen zur Verfeinerung der Textur zuzulassen wie etwa komplexe Funktionsharmonik, thematische Arbeit und selbst die Zurückhaltung für ein konventionelles Orchester. »En toi revit l'esprit de Parivala«, hatte ihm Péladan im Hinblick auf seine Kompositionen 1892 bescheinigt (*Correspondance*, Ausg. 2003, S. 28).

Wenngleich sich Satie die Kritik am Dilettantismus seiner Werke durchaus zu Herzen nahm (17. Jan. 1911; *Correspondance*, Ausg. 2003, S. 145), so ist doch die Entscheidung zu erneuten Studien an der Schola cantorum (1905–1908) weniger aus dem Wunsch zu erklären, das Versäumnis nachzuholen, als aus einem Schutzbedürfnis, sich kraft eines Diploms als kompetenter Kontrapunktiker auszuweisen. Doch auch dies wurde ihm seit den *Aperçus désagréables* (1908, 1912) übel ausgelegt: Einerseits von Debussy, der Satie schon im Vorfeld von neuerlichen Kontrapunktstudien bzw. generell von einem so späten Stilwandel abgeraten hatte, zum anderen von Ravel und seinem Umkreis, den *Jeunes Ravelites*, von dem Saties zweite Karriere ab 1911 ihren hauptsächlichsten Impuls, wenngleich allein auf der Basis der frühen Klavierstücke, bezog. Ravels Vorbehalte gegen Saties neuen Stil waren indes nicht allein in der Sache begründet, sondern durch die Rivalität zwischen der von Ravel u.a. 1909 gegründeten *Société musicale indépendante* und der konservativen *Société nationale de musique* unter dem Vorsitz d'Indys, der zugleich die Schola cantorum leitete. Aus der Verunsicherung über den Wert seiner kunsthandwerklichen Anstrengungen heraus präsentierte Satie seine neuen kontrapunktisch gearbeiteten Stücke fast ausschließlich mit humoristischen Titeln und Kommentierungen im Notentext (mit Spielanweisungen wie z. B. »comme un rossignol qui aurait mal au dents« aus dem ersten der *Embryons desséchés* [1913] oder mit Assoziationen von Situationen und Bildern), d. h. aus einer ästhetischen Distanz, die darauf abzielt, auch die Gewohnheiten der Interpreten aufzustören. Von der Zeit der neuerlichen Erfolge bei der Aufführung seiner Werke 1911 bis 1916 veröffentlichte Satie eine Serie solcherart kommentierter Klavierstücke, die das quantitative Schwergewicht seines *Œuvres* ausmachen. Die distanzierte und zunächst auch nur zögerlich angenommene neue Art ist das Ergebnis einer mühsamen und langen Phase

der persönlichen Selbsterneuerung seit dem Umzug vom Montmartre nach Arcueil und zeigt im Kern eine Abwendung von der antikisierenden Harmonik und einen reduzierten, meist zweistimmig gearbeiteten Kontrapunkt. Auch größere Kompositionen für Orch. zu setzen (statt nur sparsame Instrumentationsangaben in den Klaviersatz einzufügen) wagte Satie erst seit 1911.

Die Suche nach einem alternativen, harmonischen Fundament, welches in den frühen Werken zu historischen Rückgriffen Anlaß gegeben hatte, setzte sich auch in der zweiten Schaffensphase fort, insb. in den Skizzen zu *Socrate* (1917/18). Diese Versuche zielen darauf ab, ein der Funktionsharmonik vergleichbares Beziehungssystem unter den Akkorden zu erproben, um damit die Statik der frühen Werke zu überwinden. Das »système sur-atonal« (F-Pn Ms.9624; Abb. in R. Orledge 1990, S. 199) etwa ist eine siebenstufige Reihe von hier und da alterierten viertönigen Quartakkorden, deren Qualität nach Dissonanz- und Deformationsgrad unterschieden wird. Wie im Frühwerk gilt auch in diesem Fall, daß solche grundlegenden Experimente nicht unbedingt zur Anwendung kommen und daß ihre Geltungsdauer nicht über das betreffende Werk hinausreicht. »J'ai toujours dit qu'en art il n'y avait pas de Vérité«, betonte Satie, wie in diesem ersten Satz seines Artikels über Stravinskij (1923), des öfteren. Der Anspruch auf Klassizität und Autonomie tritt in Saties Kompositionen fast immer hinter der Anstrengung zurück, auf die Gegenwart Bezug zu nehmen oder einem Auftrag gerecht zu werden.

Beispielhaft dafür steht die in Saties Werk mehrfach durchgeführte Idee einer dekorativen Musik, die sich »frei von Konflikt« hinter dem gesungenen, gesprochenen oder getanzten Geschehen abspielt ohne wagneristisch als subjektiver Reflex des Geschehens »Grimassen zu schneiden«: angefangen mit den drei Aktvorspielen zu Péladans Drama *Le Fils des étoiles* (1892), die mit »thème décoratif« untertitelt sind, über die als Orchesterskizze zu *Socrate* angefertigte erste *Musique d'ameublement* (1917; s. C.II.) bis hin zu der als Klanginstallation für eine Ausstellung geplanten Aktion einer *Musique d'ameublement* (1920; s. B.V.), bei der die Besucher nicht hinhören, sondern, was mißlang, sich weiter unterhalten sollten. Zuletzt fertigte Satie 1923 noch eine weitere *Musique d'ameublement* auf Bestellung einer reichen Amerikanerin an, die *Tenture de cabinet préfectoral* (s. C.I.). Auf die Bedürfnisse von Auftraggebern, Verlegern und Mitarbeitern einzugehen, war für Satie nicht immer nur materielle Notwendigkeit. Die inhaltliche Zusammenarbeit mit Dramatikern, Dichtern und bildenden Künstlern war ein wesentlicher Grund der Wirksamkeit seiner späten Werke. Besonders zu nennen ist dabei das Ballett *Parade* (1916/17) unter der Federführung Cocteau's: Es steht am Anfang einer Reihe von Werken, die, in der Absicht Hörgewohnheiten zu durchbrechen, Elemente aus der Populärmusik und Geräusche aus der Alltagswelt (Schreibmaschinen, Revolver usw.) einbringen und durch die Präsentation an Spielstätten, die sonst der Aufführung von Kunstmusik vorbehalten waren, Skandale und nachhaltige Aufmerksamkeit zu erzielen. Satie war sich nicht zu schade, ein betont einfaches Potpourri von Abschnitten in periodischer Aufreihung dafür abzuliefern. Auch die Ballettmusiken nach *Parade*, insb. *Relâche* (1924), scheuen nicht vor dem populären Genre oder selbst skandalträchtiger Derbheit zurück. In der Zusammenarbeit mit René Clair an dem experimentellen Kurzfilm *Cinema* (1924) lieferte Satie einen Katalog von kurzen Musikfragmenten zur Wiederholung je nach Länge der zugeordneten Filmsequenz. Neben der Überzahl abhängiger Werke stellen allein die *Nocturnes* von 1919 einen neuen und eigenständigen Typus vor, der in seiner Einheitlichkeit auf die frühen Zyklen (*Ogives*, *Gymnopédies*) zurückverweist.

Zeit seines Lebens ist Satie als »Vorreiter« gesehen und bezeichnet worden: von Debussy ebenso wie von Ravel, schließlich auch lange nach seinem Tod noch, bes. von Cage. Die Rolle, die Satie für die jungen Komponisten, die sich als *Nouveaux Jeunes* (1917/18), *Groupe des*

Six (1920) und zuletzt als *Ecole d'Arcueil* (1923) um ihn scharten, spielte, beschränkte sich auf eine Stärkung ihrer geistigen Unabhängigkeit und das Aufzeigen der Fesseln des Musikbetriebs. Nur wenige schwache Indizien zeugen dafür, daß Satie mit ihnen handwerkliche Fragen diskutierte. Es bleibt festzuhalten, daß er durch sein maskenhaftes Auftreten, seine Streitlust und Unnachgiebigkeit als Vorbild wirkte und daß man ihn als »maître de morale« in Erinnerung behielt.

Die qualitative Beurteilung vieler Werke Saties wird neben ihrer wesentlichen Bedingtheit durch Milieu und Anlaß oft auch durch ihre späte Veröffentlichung aus dem Nachlaß heraus zum Problem. Die postum edierten Stücke zeichnen sich durch willkürliche Entstellungen, Gruppierungen oder Erweiterungen (wie z.B. in der von D. Milhaud 1929 besorgten Edition der im Grunde nur fragmentarisch überlieferten *Messe des pauvres*) und einen nicht selten zweifelhaften Werkcharakter aus. So sind insb. viele der von Robert Caby zwischen 1967 und 1969 z.T. mit unzugehörigen Titeln edierten Skizzen bloße Stilübungen, von Liedern losgelöste Accompanements oder Vorstudien bei der Verwirklichung übergeordneter Konzepte. Beispielsweise ist auf dem Weg zu den *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* von 1912 das *Prélude canin* (Nr. 4 der *Six Pièces de la période 1906–1913*, hrsg. von R. Caby 1968) durch den Vergleich mit dem Ms. (*Deux Préludes pour un chien*, F-Pn Ms.9619) klar als Vorstufe kenntlich, die *Préludes flasques (pour un chien)*, von R. Caby 1967 ediert, sind dagegen in ihrem Status als vollgültige Werke schwieriger zu beurteilen, weil sie zwar zuendeführt aber nie autorisiert wurden. Keine Ausnahme von solchen Zweifeln sind u.a. auch die *Deux Choses* (1909), welche als Nr. 2 und 3 in dieselbe Sammlung *Six Pièces de la période (1906–1913)* Eingang fanden.

AUSGABEN (nicht autorisierter Werke aus dem Nachlaß) *Messe des pauvres*, *Quatre préludes* (2 *Préludes du Nazaréen*, *Fête donnée par des chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle* [XIIe siècle], Eginhard), 9 *Dances gothiques*, *Passacaille*, *Prélude en tapisserie*, hrsg. von D. Milhaud, P. 1929 ■ *Préludes flasques (pour un chien)*, hrsg. von R. Caby, P. 1967 ■ *Douze Petits Chœurs*, *Six pièces de la période 1906–1913*, *Carnet d'esquisses et de croquis* (22 Fragm.), *Deux Rêveries nocturnes*, *Musiques intimes et secrètes* (3 Stücke), *Première Pensée Rose + Croix*, *Petite Ouverture à danser*, *Caresse*, hrsg. von dems., P. 1968 ■ *Pages mystiques* (3 Stücke), hrsg. von dems., P. 1969

DOKUMENTE

1. Briefe E. Satie. Briefe 1 (1891–1913), hrsg. von O. Volta, übers. von S. Hass, Hofheim 1991 ■ E. Satie. *Correspondance presque complet*, hrsg. von O. Volta, P. 2000, rev. 2003

2. Kataloge, Ikonographie, Archivalien FR. LESURE, E. Satie, Ausstellungskat. BN Paris, P. 1966 ■ O. VOLTA, *L'Ymagier d'E. Satie*, P. 1979, rev. 21989 ■ DIES., E. Satie et gli artisti del nostro tempo, Rom 1981 ■ E. Satie à Montmartre, hrsg. von M. Oberthur, Ausstellungskat., P. 1982 ■ O. VOLTA, *Satie dans les salons*, Neuilly 1985 ■ E. Satie et la tradition populaire, hrsg. von ders., Musée national des arts et traditions populaires, Ausstellungskat., P. 1988 ■ GR. WEHMEYER, E. Satie. Bilder und Dokumente, Mn. 1992 ■ O. VOLTA, *Les Archives d'E. Satie*, in: Research Centre for Musical Iconography Newsletter 18, 1993, Nr. 1, 31–33 ■ DIES. (Hrsg.), E. Satie, del Chat noir à Dadá, Ausstellungskat., Valencia, IVAM Centre Julio González 19. Sept. – 10. Nov. 1996, 2 Bde, Valencia 1996 ■ DIES., E. Satie, P. 1997

LITERATUR (Auswahl; Bibliogr. s. O. Volta 1995) C. SATIE, E. Satie, in: *Le Cœur* 2, 1895, Nr. 2, 2f. ■ G. AURIC, Erik Satie: musicien humoriste, in: *Revue française de musique* 12, 1913, 138–142 ■ FL. SCHMITT, E. Satie, in: *Montjoie!* 1, 1913, Nr. 1, 11f. ■ ROLAND-MANUEL, E. Satie, P. 1916 ■ G. APOLLINAIRE, »Parades et l'esprit nouveau«, in: *Excelsior*, 11. Mai 1917 ■ J. COCTEAU, *La Collaboration de »Parades«*, in: *Nord-Sud*, 1917, Nr. 4/5, 29–31 ■ DERS., E. Satie, in: *Fanfare* 1, 1921, Nr. 2, 21–25 ■ P. COLLAER, E. Satie, in: *Arts et lettres d'aujourd'hui* 2, 1924, Nr. 11, 251–257 ■ J.-P. CONTAMINE DE LATOUR, E. Satie intime, in: *Comœdia*, 3., 5. und 6. Aug. 1925 ■ L. DUREY, E. Satie, in: *Arts (Brooklyn/N.Y.)* 17, 1930, 162–165 ■ P.-D. TEMPLIER, E. Satie, P. 1932 ■ M. DUMESNIL, E. Satie: the Mischievous Man of French Music, in: *The Etude* 60, 1942, 816, 849, 855 ■ W. MELLERS, E. Satie and the »Problem« of Contemporary Music, in: *ML* 23, 1942, 210–227 ■ R. H. MYERS, E. Satie, L. 1948 ■ E. Satie, son temps et ses amis, in: *RM* Nr. 214, 1952 (Sondernr. Satie) ■ W. AUSTIN, *Satie before and after Cocteau*, in: *MQ* 48, 1958, 216–233 ■ J. CAGE, On E. Satie, in: *Art News Annual*, 1958, Nr. 27, 74–81; Repr. in: ders., *Silence*, Middletown/Conn. 1961, 76–

82 ■ Y. GÉRARD, *Introduction à l'œuvre d'E. Satie*, Diss. Paris 1958 (mschr.) ■ R. SHAT-TUCK, *The Banquet Years: the Arts in France 1885–1918*, Toronto 1958; dt. als *Die Belle-Epoque*, Mn. 1963 ■ F. POULENC, *Moi et mes amis*, P. 1963, 81–92 ■ P. GOWERS, *Satie's Rose Croix Music (1891–1895)*, in: *PRMA* 92, 1965/66, 1–25 ■ DERS., E. Satie: *His Studies, Notebooks and Critics*, Diss. Cambridge 1966 (mschr.) ■ A. GILLMOR, E. Satie and the Concept of the Avant-Garde, Diss. Univ. of Toronto 1972 ■ GR. WEHMEYER, E. Satie, Rgsbg. 1974 (= Studien zur Mg. des 19. Jh. 36) ■ A. REY, E. Satie, P. 1974, rev. 21995 ■ E. ROSENBAUM, E. Satie: *Parade*, Diss. California State Univ. 1974 ■ J. HARDING, E. Satie, L. 1975 ■ CH. BLICKHAN, E. Satie: *Musique d'ameublement*, Diss. Univ. of Illinois 1976 ■ M. MARTIN, *The Ballet »Parade«: a Dialogue between Cubism and Futurism*, in: *Art Quarterly*, N.S. 1, 1978, Nr. 2, 85–111 ■ R. AXSOM, *Parade: Cubism and Theatre*, N.Y. 1979 ■ A. GUARNIERI CORAZZOL, E. Satie tra ricerca e provocazione, Vdg. 1979 ■ O. VOLTA, E. Satie: *d'Esotérisk Satie à Satierik*, P. 1979; dt. als *Satierik Erik Satie*, übers. von H. Christophe, Mn. 1984 ■ H.-Kl. METZGER/R. RIEHN (Hrsg.), E. Satie, Mn. 1980, rev. 21988 (=MK 11) ■ W. LYLE, E. Satie and Rosicrucianism, in: *MR* 42, 1981, 238–242 ■ M. BREDEL, E. Satie, P. 1982 ■ G. BRYARS, »Vexations« and His Performers, in: *Contact*, 1983, Nr. 26, 1983, 12–20 ■ A. M. GILLMOR, E. Satie and the Concept of Avant-Garde, in: *MQ* 69, 1983, 104–119 ■ S. M. WHITING, E. Satie and *Parisien Musical Entertainment, 1888 to 1909*, Diss. Univ. of Illinois 1984 ■ *RM* Nr. 386/387, 1985 (Sondernr. Satie) ■ J.-J. BARBIER, *Au piano avec E. Satie*, P. 1986 ■ J. HARBEC, »Parade«: les influences cubistes sur la composition musicale d'E. Satie, Diss. McGill Univ. 1987 ■ R. ORLEDGE, *Satie, Koechlin and Upud*, in: *ML* 68, 1987, 26–41 ■ *Revue internationale de musique française*, 1987, Nr. 23 (Sondernr. Satie) ■ A. M. GILLMOR, E. Satie, Boston 1988 ■ O. VOLTA, *Satie Seen Through His Letters*, L./N.Y. 1989 ■ O. VOLTA, *La recherche d'un fantôme: »Paul & Virginie« d'E. Satie*, in: *Revue internationale de musique française* 1989, Nr. 47–70 ■ M. ROBILLARD, *E. Satie d'Arcueil*, Arcueil 1990 ■ R. ORLEDGE, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, 21992 ■ N. PERLOFF, E. Satie and the Everyday, Oxd. 1991 ■ R. ORLEDGE, *The Musical Activities of A. Satie and E. Satie-Barnette, and Their Effect on the Career of E. Satie*, in: *Journal of the RMA* 117, 1992, 270–297 ■ O. VOLTA, *Satie et la danse*, P. 1992 ■ O. VOGEL, *Kompositionssysteme in der Musik E. Saties*, in: *MusikTexte* 11, 1993, Nr. 48, 39–48 ■ O. VOLTA, *Satie/Cocteau. Les Malentendus d'une entente*, P. 1993; dt. als *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnissen*, übers. von S. Hass, Hofheim 1994 ■ E. Satie. *Bibliographie raisonnée*, hrsg. von ders., Arcueil 1995 ■ DIES., E. Satie und Dada, in: *NZfM* 1994, Nr. 3, 36–39 ■ L. STRIEGEL, *Satierik Paedagogus?*, Agb. 1996 ■ R. ORLEDGE, *Satie's Sarabandes and Their Importance to His Composing Career*, in: *ML* 77, 1996, 555–565 ■ R. ORLEDGE, *Debussy and Satie*, in: *Debussy Studies*, hrsg. von R. Langham Smith, Cambridge 1996, 154–178 ■ S. M. WHITING, E. Satie and V. Hyspa: *Notes on a Collaboration*, in: *ML* 77, 1996, 64–91 ■ GR. WEHMEYER, E. Satie, Reinbek 1998 ■ R. ORLEDGE, *Understanding Satie's Vexations*, in: *ML* 81, 1998, 386–395 ■ O. VOLTA, E. Satie *Honfleurais*, *Honfleur 1998* ■ ST. MOORE WHITING, *Satie the Bohemian: from Cabaret to Concert-Hall*, Oxd. 1999 ■ O. VOLTA, *La Banlieue d'E. Satie*, Arcueil 1999 ■ R. ORLEDGE, *Satie & America*, in: *American Music* 18, 2000, 78–102 ■ E. Satie e la Parigi del suo tempo (= Kgr. Ber. Forlì 1999), Lucca 2001 ■ C. GOUSPY, *Les Divertissements parisiens et leur influence sur les compositeurs: Satie et le Groupe des Six*, Diss. Univ. de Lyon II [Lumière] 2002 (mschr.) ■ R. ORLEDGE, *Debussy, Satie, and the Summer of 1913*, in: *Cahiers Debussy* 2002, Nr. 26, 31–44 ■ L. STRIEGEL, *Musik für Türklinke und Siphon: Die Fantasieinstrumente des E. Satie*, in: *Musik & Bildung* 34, 2002, Nr. 4, 48–53 ■ ST. ULRICH, *E. Saties Sports et divertissements: Ton, Bild, Wort*, in: *AfMw* 59, 2002, 113–135 ■ F. IBARRA GROTH, *Dadá, Satie y el ballet Parade*, in: *Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical* 2003, Nr. 86, 13–42

OLIVER VOGEL

Satoh, Somei

* 19. Jan. 1947 in Sendai (Honshū, Japan), Komponist. Satoh studierte seit 1967 an der Nihon Daigaku (Japan-Univ.) in Tokio (Hauptfach Kompos.), mußte seine Ausbildung aber aufgrund der politischen Studentenunruhen nach 1969 autodidaktisch fortsetzen. Mit Sueko Nagayo, Ikuro Arita und Minoru Ito gründete er die Gruppe Tone Field, die improvisierte Musik und Mixed-Media-Aufführungen in Tokioter Untergrundtheatern und Jazz-Cafés veranstaltete. 1983 erhielt Satoh einen visiting artist grant des Asian Cultural Council für einen einjährigen Aufenthalt in New York, wo in den 1990er Jahren sieben Porträtkonzerte mit seinen Werken stattfanden. In den USA komponierte er verschiedene Auftragswerke, darunter mehrere Streichquartette für das Kronos Quartett.