

Tatiana Aráez Santiago
Yvan Nommick
Elena Torres Clemente
(eds.)

ERIK SATIE

¿MÚSICA
EN LOS
MÁRGENES?



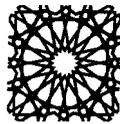
COMARES MÚSICA

ERIK SATIE
¿MÚSICA EN LOS MÁRGENES?

Tatiana Aráez Santiago
Yvan Nommick
Elena Torres Clemente
(eds.)

ERIK SATIE

¿MÚSICA EN LOS MÁRGENES?



GRANADA · 2024

COMARES MÚSICA



DIRECTOR DE COLECCIÓN

Pedro Ordóñez



Proyecto de investigación «Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata»
(ref. PID2019-104641GB-I00) Programa estatal de generación del conocimiento
y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+I. Ministerio de Ciencia e Innovación.
Agencia Estatal de Investigación. Fondos FEDER (Unión Europea).
RIRRA 21 (EA 4209, Université Paul-Valéry Montpellier 3).
Libro publicado con el apoyo de la Université Paul-Valéry Montpellier 3

Imagen de portada:

Erik Satie, reproducción de un dibujo de Alfred Frueh, Bibliothèque Nationale de France.

Diseño de cubierta y maquetación:

Virginia Vílchez Lomas

Asistente de edición:

Rosa María García Mira

Traducciones:

Tatiana Aráez Santiago

© Las autoras y los autores

© Editorial Comares, 2024

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 • Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com

facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-1369-629-4 • Depósito Legal: Gr. 882/2024

Impresión y encuadernación: COMARES

SUMARIO

PRESENTACIÓN	IX
<i>Tatiana Aráez Santiago, Yvan Nommick y Elena Torres Clemente</i>	

ORNELLA VOLTA, <i>IN MEMORIAM</i> (TRES NOTAS)	1
<i>Juan Manuel Bonet</i>	

I

FUENTES DE INSPIRACIÓN EN LA OBRA DE SATIE

«EN BLANC ET IMMOBILE»: ERIK SATIE, BLANCURA Y ESOTERISMO.	13
<i>Caroline Potter</i>	

DE LA CANCIÓN AL HUMOR EN ERIK SATIE: UNA MARGINALIDAD CONTEMPORÁNEA	31
<i>Etienne Kippelen</i>	

HUMOR GROTESCO Y SUBVERSIÓN A TRAVÉS DE LA RISA EN LAS CANCIONES PARÓDICAS DE ERIK SATIE Y VINCENT HYSPIA (1898-1909)	49
<i>Jordan Meunier</i>	

II

SATIE: ¿MÚSICO EN LOS MÁRGENES?

LOS AÑOS DE FORMACIÓN DE ERIK SATIE EN LA SCHOLA CANTORUM (1905-1912)	77
<i>Tatiana Aráez Santiago</i>	

REVISITAR LAS FORMAS Y LOS GÉNEROS DE LA TRADICIÓN MUSICAL: ¿SATIE SIGUE SIENDO UN COMPOSITOR EN LOS MÁRGENES?	109
<i>Stéphan Etcharry</i>	

LAS MELODÍAS DE SATIE: NUEVA ESTÉTICA Y FILIACIÓN	133
<i>Yves Rassendren</i>	

VEXATIONS: ERIK SATIE Y JOHN CAGE (LÉASE EL TÍTULO 840 VECES ANTES DE PASAR A LA LECTURA DEL RESTO DEL TEXTO).	141
<i>Magda Polo Pujadas</i>	

PARADE DE SATIE: ¿SÍNTESIS Y SUSTRATO DE NUEVAS VÍAS DE CREACIÓN?	157
<i>Marie-Hortense Lacroix</i>	

III

LA HUELLA DE SATIE EN ESPAÑA

LA RECEPCIÓN TEMPRANA DE ERIK SATIE EN ESPAÑA: DEL OSTRACISMO A LA FASCINACIÓN . . .	165
<i>Elena Torres Clemente</i>	
PARADAS Y CIRCOS: LOS BALLETS DE SATIE EN LA ESCENA ESPAÑOLA	197
<i>Idoia Murga Castro</i>	
«MÚSICA DE CIRCUNSTANCIAS». JOAQUÍN RODRIGO Y LA VANGUARDIA MUSICAL VALENCIANA DE LOS AÑOS 20	223
<i>Javier Suárez-Pajares</i>	
UNA VANGUARDIA LÚDICA Y TRIVIAL: LA CULTURA DEL ESPECTÁCULO EN LA ESPAÑA DEL 98 . .	249
<i>Inmaculada Matía Polo</i>	

IV

CABARET, CIRCO Y CINE EN TORNO A SATIE

EL CABARET Y SU PRESENCIA EN LA CULTURA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA PRENSA: MODERNISMO, SICALIPSIS Y VARIETÉS.	267
<i>Dácil González Mesa</i>	
EN PLENA BOHEMIA: CUPLÉ, CABARET Y PANTOMIMA COMO ESPACIOS DE VANGUARDIA	279
<i>Enrique Encabo</i>	
MÚSICA DEL CIRCO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 20: HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN SONORA DEL ESPECTÁCULO.	295
<i>Saúl Castillejo García</i>	
ERIK SATIE Y EL CINE.	311
<i>Eladio Mateos Miera</i>	
LA MÚSICA INCIDENTAL DE ERIK SATIE A TRAVÉS DEL PRISMA DE LAS HUMANIDADES DIGITALES .	333
<i>Javier Mateo Hidalgo y Javier Ramírez Serrano</i>	
SPORTS ET DIVERTISSEMENTS DE ERIK SATIE: UNA SERIE DE DIEZ PIEZAS RADIOFÓNICAS	351
<i>Andrea Cohen</i>	
MIRADAS ESPECULARES A ERIK SATIE: DEL ARTE CONCEPTUAL A LA ÓPERA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA	363
<i>Carmen Noheda</i>	

VI

SATIE Y LE PIÈGE DE MÉDUSE

MUSICALIDAD Y PERFORMATIVIDAD DE LA PIÈGE DE MÉDUSE DE ERIK SATIE	381
<i>Laurent Berger</i>	
LE PIÈGE DE MÉDUSE DE ERIK SATIE: CONTEXTO Y APROXIMACIÓN ANALÍTICO-MUSICAL	391
<i>Yvan Nommick</i>	

PRESENTACIÓN

Tatiana Aráez Santiago

(Universidad Complutense de Madrid)

Yvan Nommick

(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Elena Torres Clemente

(Universidad Complutense de Madrid)

¿Es la obra de Erik Satie una música en los márgenes? Cuando ya casi ha transcurrido el primer cuarto del siglo XXI, ¿es pertinente plantear esta pregunta que constituye el título del presente volumen?

El año que viene celebraremos el primer centenario del fallecimiento de Satie. ¿Podemos considerar que la historiografía de la música le ha concedido el sitio que le corresponde?

Estas preguntas, fundamentales, no han encontrado todavía respuestas satisfactorias o, al menos, definitivas. La figura de Satie sigue siendo objeto de fascinación para unos, y de desdén, burla o indiferencia para otros.

En tiempos de Satie, muchos fueron los músicos —como Debussy, Kœchlin, Ravel, Roussel, Stravinsky, Viñes o el Grupo de los Seis— y artistas de muy diversas disciplinas —como Brâncuși, Braque, Duchamp, Picasso, Tzara, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Clair, Man Ray o Picabia— que respetaron su arte, colaboraron con él y, en algunos casos, desarrollaron sus aportaciones e intuiciones. Como dato curioso, Proust cita ya a Satie, por su comicidad, en 1896, con la curiosa ortografía «Eric-Sati»¹.

En España, Manuel de Falla, si bien no consta ninguna partitura de Satie en su biblioteca personal, considera que éste fue «en cierto modo un precursor» de aquellos compositores que producen «un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad»². Ronald Crichton sugiere

¹ PROUST, Marcel, «Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet», *Les Plaisirs et les Jours*, París, Calmann Lévy, 1896, p. 92.

² FALLA, Manuel de, «Introducción al estudio de la Música nueva», *Revista musical hispanoamericana* (Madrid), 31-XII-1916, pp. 4-5.

incluso que el comienzo de la *Canción* (1900) para piano de Falla, «podría pasar fácilmente por una *Gymnopédie* extraviada de Satie»³.

Es imprescindible citar también a Frederic Mompou, cuyas refinadas obras evocan ciertos rasgos del mundo sonoro de Satie.

En lo que se refiere a la llamada Generación musical del 27, Falla fue para muchos de estos compositores una referencia musical y estética fundamental: «La lección sustancial que ofrecen las últimas obras de Falla [*El retablo de maese Pedro* y el *Concerto para clave*] fue el norte de los caminos que emprendimos»⁴, apunta Rodolfo Halffter. Sin embargo, también se manifiesta otra influencia en varios de sus miembros: la de Satie, en particular en Juan José Mantecón, del Grupo de Madrid, y en Manuel Blancafort, del Grupo de Barcelona. Y el propio Rodolfo Halffter comenta: «En Madrid, faltó la figura que —como Erik Satie, en París— fortaleciera los vínculos que nos ligaban»⁵.

En la segunda mitad del siglo xx, John Cage, cuyos pensamiento y obra evidencian el influjo del maestro de Arcueil⁶, escribe que «[l]a música de Satie es mágica, ¡tan transparente! Me hace perder todas mis facultades críticas. Siempre permanece viva y seductora»⁷.

Por el contrario, compositores también esenciales en la modernidad musical del siglo xx, como Messiaen y Boulez, mostraron una actitud bastante distante con relación a la producción artística de Satie. Messiaen, por ejemplo, no estudiaba música de Satie con los alumnos de su clase de análisis del Conservatorio nacional superior de música de París⁸, si bien apreciaba una obra como la *Messe des pauvres* [*Misa de los pobres*]⁹ a la que se hace referencia en las páginas que siguen. En cuanto a Boulez, expone con cierta sorna:

³ CRICHTON, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Juan Soriano (trad.), Madrid, Fundación Banco Exterior, col. «Memorias de la Música Española», 1990, p. 30.

⁴ HALFFTER, Rodolfo, «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». Lección magistral reproducida en IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, col. «Memorias de la Música Española», 1992, p. 411.

⁵ HALFFTER, Rodolfo, «Julián Bautista», *Música*, n.º 1, enero 1938, p. 9.

⁶ Compositores tan diferentes como Virgil Thomson, Mauricio Kagel o Philip Glass también han sido influidos por la música de Satie.

⁷ *La musique de Satie est magique, tellement transparente ! J'en perds toute faculté critique. Elle reste toujours vivante et séduisante.* Entrevista concedida por Cage a Daniel Caux el 26 de enero de 1986; recogida en BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, París, Minerve, col. «Musique ouverte», 2^{da} ed. revisada y aum., 2000, p. 191.

⁸ Véase BOIVIN, Jean, *La classe de Messiaen*, París, Bourgois, col. «Musique / Passé / Présent», 1995, p. 304.

⁹ Messiaen interpretó la parte de órgano de dicha obra el 14 de marzo de 1938 en la iglesia de La Trinité de París (HILL, Peter y SIMEONE, Nigel, *Olivier Messiaen*, Lucie Kayas (trad.), París, Fayard, 2008, p. 111.

Algunos inventos de Satie:

- las resoluciones excepcionales de los acordes de novena;
- la supresión de la barra de compás;
- los «retornos a»;
- la simplicidad;
- sus discípulos.

Lo único que le falta a su gloria es ser fundador del concurso Lépine¹⁰ (sección de pequeños inventores)¹¹.

Boulez hubiese podido añadir a esta colección de «inventos», los acordes sin preparación ni resolución, las superposiciones de cuartas, las yuxtaposiciones de secciones autónomas, la introducción en la música culta de ruidos y sonidos de la vida cotidiana, la extrema depuración del lenguaje y tantas innovaciones que anuncian, por ejemplo, el piano preparado de Cage o la música repetitiva de los años 1960. Satie fue un auténtico pionero no solo de la música, sino también de las conexiones de ésta con otras disciplinas artísticas. Varias vanguardias y corrientes artísticas de su tiempo, y posteriores, lo reconocieron como una referencia o fuente de inspiración: los dadaístas, los surrealistas —fue Apollinaire quien acuñó el término *sur-réalisme* [sur-realismo] con ocasión del estreno de *Parade*¹²—, el movimiento Fluxus, la corriente minimalista, la música concreta, el teatro instrumental.

Más cerca de nosotros, observamos que las obras de Satie tienen una relevante presencia en la música de cine y siguen siendo fecunda fuente de inspiración para numerosos compositores, desde Michael Nyman hasta, recientemente, la ópera de Jorge Fernández Guerra titulada *Tres desechos en forma de ópera* (2012) o las sensibles veintiséis piezas para piano de la compositora australiana Elena Kats-Chernin tituladas *Unsent Love Letters – Meditations on Erik Satie* (2017).

Satie fue un compositor independiente, sumamente libre y ajeno a las categorías de la historia de la música: su obra es inclasificable. Siempre se situó a contracorriente de las modas, a la vez que sembraba innovaciones que fueron aprovechadas por numerosos artistas. No imitó a los demás, se renovó constantemente y no quiso encabezar una

¹⁰ Concurso de inventos fundado en 1901 por el prefecto de policía Louis Lépine. Se desarrolla cada año en París.

¹¹ *Quelques inventions de Satie : / — les accords de neuvième à résolutions exceptionnelles ; / — la suppression de la barre de mesure ; / — les « retours à » ; / — la simplicité ; / — ses disciples. / Il ne manque à sa gloire que d'être fondateur du concours Lépine (rayon des petits inventeurs)*. BOULEZ, Pierre, «Chien flasque», *Érik Satie, son temps et ses amis*, n.º especial de *La Revue Musicale*, n.º 214, junio 1952; recogido en BOULEZ, Pierre, *Points de repère*, NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.), 2^{da} ed. revisada y corregida, París, Bourgois, col. «Musique / Passé / Présent», 1985, p. 297.

¹² APOLLINAIRE, Guillaume, «Les spectacles modernistes des Ballets russes – *Parade* et l'Esprit Nouveau», *Excelsior*, 11-V-1917, p. 5. Apollinaire emplea el vocablo «sur-realismo» (en dos palabras) en un sentido muy diferente del que le dará André Breton en su primer *Manifiesto del surrealismo* de 1924.

escuela o un grupo, ni crear un sistema. Con su humor y libertad de tono habituales lo expresa perfectamente:

NO EXISTE LA ESCUELA SATIE. El satismo no puede existir. Me mostraría hostil a él. En el arte, no debe haber esclavitud. En cada obra nueva, siempre me he esforzado por despistar a los seguidores, tanto en la forma como en el fondo. Es la única manera de que un artista no se convierta en un jefe de escuela, es decir, en un vigilante¹³.

El presente libro recoge gran parte de las aportaciones que fueron presentadas en el coloquio internacional «Música en los márgenes. Reflejos de Erik Satie en la creación artística» (Montpellier, 2019 – Madrid, 2021). Incluye veintidós estudios que ofrecen nuevas vías de comprensión del impacto y de la recepción de la obra de Satie en la música y en las artes visuales y escénicas, en particular en España¹⁴.

El volumen se abre con un texto que rinde homenaje a Ornella Volta, incansable defensora de Satie. En él, Juan Manuel Bonet identifica sus referentes intelectuales y artísticos, y repasa sus múltiples acciones en pro del músico —organización de su legado, conciertos, publicaciones y exposiciones, con particular atención a la promovida desde el Instituto Valenciano de Arte Moderno—. Como personaje clave en la recuperación satiniana, esta revisión es un tributo obligado a quien fuera apodada como «la veuve Satie», pero también ofrece un completo estado de la cuestión sobre las principales investigaciones realizadas en torno al compositor.

FUENTES DE INSPIRACIÓN EN LA OBRA DE SATIE

La inmovilidad y la blancura («En blanc et immobile») son indicaciones habituales en las piezas de Erik Satie, una música que, en ocasiones, parece que se ve, que se escucha con el ojo, como si existiera como arte visual en lugar de en el tiempo. Estas palabras, que encabezan la primera sección de *Le Fils des étoiles* (1891), compuesta para la obra de teatro de Sâr Péladan, permiten a Caroline Potter enmarcar estos dos conceptos en el contexto de la música para piano Rosa-Cruz de Satie, explorar las conexiones entre las anotaciones del compositor y el texto de las obras de teatro, y analizar los impactos del misticismo, la arquitectura del arte visual y la literatura en su lenguaje musical.

¹³ *IL N'Y A PAS D'ÉCOLE SATIE. Le satisme ne saurait exister. On m'y trouverait hostile. / En art, il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs, par la forme et par le fond, à chaque nouvelle œuvre. C'est le seul moyen, pour un artiste, d'éviter de devenir chef d'école — c'est-à-dire pion. SATIE, Erik, «Pas de casernes», *Le Coq*, n.º 2, junio 1920, sin paginación.*

¹⁴ Se han traducido los siguientes textos: Andrea Cohen, Etienne Kippelen, Marie Hortense Lacroix, Jordan Meunier, Yves Rassendren y Caroline Potter. En la transcripción de los cinco primeros textos, redactados en francés, se han respetado las reglas de la tipografía francesa: los signos de puntuación dobles (punto y coma, dos puntos, signos de admiración e interrogación, comillas) van precedidos y seguidos de un espacio.

No olvidemos que para Satie, el aspecto más importante de sus aventuras religiosas y esotéricas era su lado artístico, que se extendía más allá de la música, hacia la caligrafía y lo que ahora se denominaría arte performativo. Su carrera y su personalidad le permitieron encarnar el modelo de un compositor atípico, con concepciones políticas y musicales a veces provocativas. Etienne Kippelen presenta en su propuesta dos aspectos llamativos de la obra de Satie que lo distinguen de sus contemporáneos: la composición de canciones de *music-hall* y la manifestación de un humor cínico, provocado por la elección de un paratexto absurdo o paródico que se libera de toda poesía vinculada a lo sublime y a la trascendencia. Un impacto, el del maestro de Arcueil, que se manifestaría en creaciones transversales posteriores (Luciano Berio, Gérard Pesson, Vincent Bouchot o Régis Campo, entre otros) que combinan la *chanson* y la vanguardia teñidas de humor, y que favorecen, precisamente, una demanda democrática que clama por la hibridación entre lo «popular» y lo «erudito».

Ejemplo de esta hibridación es la serie de arreglos inéditos compuestos por Satie en 1899 para el polifacético Vincent Hyspa, unas canciones protesta publicadas por este último en su colección *Chansons d'humour* (1903). A partir de la revisión de la obra del musicólogo Steven Moore Whiting y del concepto de la inversión carnavalesca propuesto por el teórico y literario Mikhail Bakhtin, Jordan Meunier analiza los textos y la música del volumen mencionado, parodias de melodías de antaño, bien conocidas por el público de los cabarets de Montmartre, que, compuestas en el género de canciones de actualidad e interpretadas frente a jóvenes bohemios contraculturales en diferentes escenarios de la red de cabarets de la Butte (en el Tréteau de Tabarin, en la Boîte à Fursy, en los Quat'z'arts), hicieron que las cimas sublimes del culto heroico de los estamentos oficiales se hundieran en la sombra de la baja material del cuerpo popular.

Lo cierto es que junto a los títulos —a menudo excéntricos o misteriosos— de la mayoría de las piezas de Satie, su catálogo presenta sarabandas, pasacalles, corales, fugas, sonatas o misas, de forma tan significativa como sorprendente para un hombre que buscaba la originalidad a toda costa. De hecho, los títulos y subtítulos muestran, sin ningún tipo de pudor, la plena asunción de estas referencias directas a la historia de la música y sus lenguajes, en particular de la Edad Media, de los siglos xvii y xviii. Esto nos lleva a plantearnos la siguiente cuestión: ¿qué hay de tradición en la obra de Satie y qué hay de esos «márgenes» en los que el autor inscribió deliberadamente la esencia misma de su música y de su estética?

SATIE: ¿MÚSICO EN LOS MÁRGENES?

Sabemos que este músico francés, considerado un emblema de la vanguardia musical en la Francia del primer cuarto del siglo xx, nunca rechazó las formas y los géneros musicales heredados del pasado, que fueron trabajados intensamente en la Schola Cantorum. Tatiana Aráez Santiago analiza las causas que llevaron a Satie a elegir esta institución como centro formativo y precisa cuál fue su trayectoria académica a partir de un estudio comparativo entre los cuadernos de trabajo del estudiante y las

fuentes primarias vinculadas a sus maestros y al centro en cuestión. Esto permite, por un lado, profundizar en la dinámica educativa de la Schola y cuestionar ciertos clichés vinculados a ella, y, por otro lado, vincular las temáticas estudiadas por Satie a parte de su producción, y ofrecer valoraciones que, expuestas por sus compañeros y profesores en escritos personales y periodísticos durante el periodo scholista del músico y tras su abandono del centro, aportan información sobre el panorama musical de la época, sitúan a Satie en él y evidencian, en muchos casos, una clara evolución en la consideración hacia su figura y obra con la perspectiva que otorga siempre el paso del tiempo.

Stéphane Etcharry propone una respuesta a la pregunta anteriormente planteada a partir de un estudio de la obra satiniana desde múltiples perspectivas: en primer lugar, realiza un balance de la producción que carga con connotaciones «neomedievales», «neobarrocas» o «neoclásicas», y elabora una lista de las formas y géneros probados que Satie decidió volver a visitar. En segundo lugar, y considerando un contexto compositivo orientado principalmente hacia un eje vanguardista, expone las razones de los retornos a estilos del pasado y analiza, a través de algunos ejemplos representativos, las modalidades de esta revisión para llegar a nuevos formatos. ¿Acaso esta «vuelta a...» de Satie no representa, en definitiva, una nueva forma de situar definitivamente su música en los márgenes?

Sin duda, Satie, deliberadamente, lleva la música a un nuevo territorio y explota el material de los poemas originales, generalmente concisos y llenos de humor, en ocasiones incluso hasta el absurdo, marcando con ello el camino de otros compositores que, como Poulenc, adoptarán en parte esta orientación. Yves Rassegnon profundiza a lo largo de su capítulo en esta continuidad, basada en gran medida en el espíritu de los propios poemas, que, explotado por diversos compositores —desde Léon-Paul Fargue y Max Jacob hasta Desnos y Prévert—, da lugar a melodías breves, caracterizadas por la ligereza, el humor o la nostalgia, que evocan, claramente, la canción popular o canción infantil. Tras Satie, las melodías de Poulenc y las canciones de Jean Wiener y Joseph Kosma relegan a la historia la delimitación artificial entre la melodía erudita, por un lado, y las rimas infantiles y las canciones de «variedades», por el otro.

Dos autoras cierran el bloque dedicado a la obra satiniana: por un lado, Magda Polo plantea un análisis musicológico (especialmente desde la reflexión estética) de *Vexations* (1893) y la lectura que John Cage estableció de ella: la de una creación, concebida por Sauguet y Milhaud como broma musical, capaz de representar la conciencia del silencio, mediante el periodo de preparación y ejercicios de completa inmovilidad, y un estado de meditación al que se podía alcanzar al repetir el motivo 840 veces; por otro lado, Marie-Hortense Lacroix presenta el ballet *Parade* como una obra que, lejos de reducirse a un simple acto de iconoclasia musical, anuncia, de manera visionaria, la música de los siglos xx y xxi, con el bruitismo y futurismo, las músicas concretas, electroacústicas, «verdes», industriales, repetitivas y minimalistas, el desarrollo del espacio percusivo, la estética del plano, la construcción temporal secuencial, o la inversión jerárquica entre lo culto y lo popular, entre otras ideas. En definitiva, una creación de apenas quince minutos que se analiza a modo de síntesis y de vanguardia global.

LA HUELLA DE SATIE EN ESPAÑA

En consonancia con el proyecto en el que se enmarca este libro, «Correspondencias entre música y literatura en la Edad de Plata», cuatro artículos exploran la huella de Satie en España a través de distintas perspectivas. Elena Torres traza un panorama general de la recepción temprana de Satie en España, rastreando su presencia desde finales del siglo XIX hasta 1930. Los datos recopilados permiten distinguir diferentes etapas en ese proceso de asimilación. En un primer momento el músico fue símbolo viviente de la magia bohemia, cuya impronta animó a diferentes artistas (fundamentalmente pintores) a subvertir los códigos establecidos y a renovar sus lenguajes artísticos. En cambio, hay que esperar hasta 1915 para que la figura de Satie se recubriera de cierta aura de respetabilidad en el entorno musical español, y para que su obra se empezara a programar con cierta regularidad en las salas de conciertos. Tema aparte es el debate generado entre los profesionales del sector, que evidencia la incomprensión con que la crítica —incluso la más avanzada— recibió sus propuestas.

En esta misma línea, Idoia Murga analiza la recepción de los ballets de este músico francés, encabezados por *Parade* como emblema de la danza vanguardista transcultural difundida por los Ballets Russes de Diáguilev. A través de la aplicación del cubismo como metodología coreográfica y la penetración del imaginario circense incorporado a los circuitos escénicos más elitistas, la autora evidencia el impacto en distintos sectores y públicos, y detecta la influencia de estas propuestas en determinados enfoques del flamenco y de la danza clásica desarrollados en los años veinte y treinta, como el caso de los espectáculos del bailar vallisoletano Vicente Escudero y del repertorio del coreógrafo catalán Joan Magrinyà, o el solo «La polca del equilibrista», con partitura de Manuel Blancafort que, estrenado por este último, parte de la fórmula de *Parade* para aplicar los códigos e imaginarios vanguardistas desde la subversión y el humor como nuevos recursos de la época.

Por su parte, Javier Suárez-Pajares explora los años 20 valencianos y un destacado grupo de músicos que giran en torno a la figura patriarcal de Eduardo López-Chavarri (1871-1970). Estos jóvenes compositores, entre los que destacan Francisco Cuesta (1889-1921), Rafael Guzmán (†1933), Manuel Palau (1893-1967), el alicantino Rafael Rodríguez Albert (1902-1979) y Joaquín Rodrigo (1901-1999), así como intérpretes como el viejo organista Francisco Antich (1860-1926) o el joven pianista Leopoldo Querol (1899-1985), compartieron su apuesta por la renovación de las estructuras conservadoras de la filarmonía valenciana, aunque su orientación y su relación con las vanguardias musicales fue muy dispar. Las páginas de este capítulo exploran el intercambio de música inédita que se desarrolló, especialmente, en torno a Joaquín Rodrigo, el *enfant terrible* y azote del público valenciano en esos años; una «música de circunstancias» que se presenta en el contexto del cambio de paradigma musical que abanderó Satie en las primeras décadas del siglo.

Como cierre de esta sección, Inmaculada Matía Polo centra su trabajo en la escena popular, tan relevante en el universo artístico satiniano. Tomando como foco la realidad

española, la investigadora ofrece una cartografía de las conexiones entre los intelectuales del 98 y las artistas de teatro, que sirvieron de inspiración de numerosas obras. Su texto corrobora lo que ya apuntó Serge Salauin, y es que, aunque dichas mujeres fueron acusadas de pervertir la escena española, en realidad ejercieron como el motor de cambio para una decisiva renovación del espectáculo teatral.

CABARET, CIRCO Y CINE EN TORNO A SATIE

En el bloque IV nos adentramos en los ámbitos del cabaret, el circo, el cine o el *music-hall*, unos espacios creativos transitados a menudo por el músico, que dejaron una fuerte impronta en su producción. Tanto el compositor francés como otros artistas contemporáneos que trabajaron en su órbita difuminaron las fronteras entre la alta y la baja cultura, encontrando así nuevas formas de expresión.

En el primer texto de esta sección, Enrique Encabo muestra cómo los ideales estéticos preconizados por los bohemios se manifiestan en espectáculos aparentemente dispares, en los que se desdibujan los límites entre los géneros teatrales y se legitima el intercambio entre la música creada para las élites y aquella otra concebida para las masas. Es el caso de la pantomima de Montmartre, los espectáculos vanguardistas de los Ballets Russes, o —ya en España—, del cuplé. Aunque puedan parecer expresiones artísticas alejadas, Encabo demuestra que en todos ellos prima el gesto, el movimiento y la expresión por encima de la técnica; y que los trasvases artísticos entre estas diferentes manifestaciones estuvieron a la orden del día.

Ahondando en el espacio del cabaret, Dácil González Mesa trata sobre la actividad de dos salas que nacieron en España a imitación de locales franceses: por un lado, Els Quatre Gats, ligado al modernismo catalán y a las innovaciones artísticas; y, por otro, Le Petit Moulin Rouge, dedicado a las actuaciones de variedades y a los llamados géneros ínfimos. Los repertorios, géneros e intérpretes de estos establecimientos fueron un desafío a los cánones elitistas, pero a la vez, sirvieron como laboratorio de nuevas expresiones artísticas, seguidas muy de cerca por los creadores de vanguardia.

Otro modelo de espectáculo popular que floreció a inicios del siglo xx fue el circo, con sus nuevas formas de teatralidad. Es bien sabido que Erik Satie, al igual que Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso y otros tantos artistas de la época, se dejaron seducir por los ambientes y los personajes circenses que triunfaban en París, convertidos en punto de partida de diversas creaciones (decorados, pinturas, grabados y piezas musicales). Pero lo que apenas conocíamos es el desarrollo y el peso cultural del circo en España, utilizado como símbolo de contestación social del artista de vanguardia. En esto precisamente se centra Saúl Castillejo García, quien pretende llevar a cabo una reconstrucción sonora del espectáculo centrado en los años veinte. Como punto de partida, el autor sistematiza las distintas funciones que la música cumplía en las actuaciones. Desde el punto de vista organológico, traza un esquema de los distintos instrumentos que participaban en la función y de las plantillas que se emplearon. Por último, Castillejo García reflexiona sobre la influencia que el circo producido en

España tuvo en compositores como Juan José Mantecón, estableciendo paralelismos con el caso análogo de Erik Satie.

Junto al circo y el cabaret, el cinematógrafo constituyó otra de las formas de diversión pública más difundidas en la época, que revolucionaría el mundo de la representación y reorganizaría el sistema de las artes. En las dos primeras décadas del siglo xx Erik Satie y el nuevo medio de comunicación se encontraron a menudo, lo que sirve de justificación a Eladio Mateos para iniciar su investigación. En ella parte de un doble planteamiento que contempla, por un lado, las relaciones personales de Satie con el nuevo lenguaje, y por otro, los trabajos del músico en los que el cine jugó un papel relevante. Tras este recorrido, Mateos concluye que el músico demostró no solo un interés verdadero en un séptimo arte aún balbuceante, sino también que lo hizo suyo y puso su obra a dialogar con él hasta integrarlo en su vida y en su arte.

SATIE EN LA CULTURA Y CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEAS

El bloque V pretende rastrear la presencia de Satie en la cultura y la creación artística contemporáneas. En primer lugar, Javier Mateo Hidalgo y Javier Ramírez Serrano analizan la música incidental del francés a través del prisma de las humanidades digitales. Tomando como punto de partida las partituras para el ballet *Relâche* y la película *Entr'acte*, que se incluía como intermedio de la representación escénica, los autores aplican un software específico de análisis audiovisual (ELAN) que pone de manifiesto el visionario planteamiento del músico francés. Tras someter a estudio la correspondencia entre las imágenes en movimiento y la música, se constata la fragmentariedad visual y sonora propia de las vanguardias del siglo xx, la interacción dialéctica entre ambos planos, y la utilización de diferentes ritmos en la presentación del discurso, asociados al tipo de narrativa de carácter abstracto o surrealista.

Es bien sabido que, tras la Segunda Guerra Mundial, el compositor francés se convirtió en un auténtico icono, revisitado por numerosos músicos. Pero incluso hoy el legado de Satie sigue invitando a todo tipo de traslaciones, sustentadas en su innovador pensamiento musical. Muestra de ello es la obra *Sports et divertissements de Erik Satie* (2001), una serie de diez piezas radiofónicas compuesta por la radio-artista Andrea Cohen, que es también autora del estudio. El conjunto parte de una lectura sonora de la obra homónima del francés, en la que el carácter paródico o ingenuo se amplía y cobra sentido dentro de un objeto radiofónico múltiple compuesto por sonidos, ruidos y palabras. La transposición de recursos de otras artes es, de por sí, un gesto muy satiniano. Pero además, las piezas musicales de Satie desempeñan un doble papel, ya que inspiran la dramaturgia general y se constituyen en material sonoro de la nueva creación.

La sombra proyectada por Satie en el mundo contemporáneo se ramifica a través de múltiples caminos. Por eso, el capítulo de Carmen Noheda y Jorge Fernández Guerra testimonia la herencia del músico en la creación artística española más reciente, desde el arte conceptual del grupo Zaj hasta la ópera contemporánea. Dos son los

casos de estudio que merecen una atención pormenorizada: los homenajes de Esther Ferrer en *performances* como *Trois morceaux en forme de poire o trois poires en forme de morceau* (1987) y la ópera de Jorge Fernández Guerra titulada *Tres desechos en forma de ópera* (2012). Aunque ambos parten de una misma obra —parafraseada en los títulos—, sus reinterpretaciones son muy diferentes, ya que indagan en diversos aspectos del lenguaje satiniano, tales como la ubicuidad del sonido, lo cotidiano o el desecho. Esto no hace sino corroborar lo que ya entrevió John Cage, y es que Satie es una fuente inagotable de ideas.

Finalmente, el último bloque del libro comprende dos artículos centrados en la comédie lyrique de Satie *Le Piège de Méduse* [La trampa de Medusa], que fue representada durante el Coloquio internacional por la compañía teatral Les Faiseurs de rien, con puesta en escena de Manon Andréo y Hugo Naudin, y música interpretada al piano por Yvan Nommick¹⁵.

A primera vista, *Le Piège de Méduse* se presenta como un montaje híbrido que sorprende por su heterogeneidad y relativa incoherencia. Partiendo de un análisis textual, Laurent Berger demuestra cómo la obra se aparta de un orden dramático ortodoxo, pero mantiene una sólida coherencia a nivel rítmico y gestual. Esa calidad peculiar del texto ofrece un potencial performativo que parece suplantar la acción dramática, transformando los parlamentos en una suerte de partitura física y vocal para el actor. A la postre, Berger sugiere que este planteamiento acerca la tarea del actor a la del músico o del bailarín y dibuja una nueva sintonía entre texto, música y coreografía, lo que permite afirmar la contemporaneidad y la consistencia profunda de *La trampa de Medusa*.

Por su parte, Yvan Nommick se centra en reconstruir el contexto en que se gestó y estrenó la comedia, a inicios de 1914, al tiempo que realiza una aproximación analítico-musical a la obra. Como anuncio del dadaísmo y el teatro del absurdo, el texto —también ideado por Satie— incide en el carácter irracional y disparatado, dos rasgos que se hacen particularmente presentes en las intervenciones musicales de Jonás, el mono disecado. Sus danzas, desarrolladas cuando el barón Medusa se adormece, constituyen verdaderos espacios sonoros y performativos autónomos, y dotan de unidad a la comedia, que por lo demás presenta una estructura aparentemente desarticulada. En ellas, Satie conjuga la mirada al pasado —en particular, guiños directos a las mazurcas de Chopin o a la escritura pianística lisztiana— con recursos que conectan con las vanguardias, entre los que destacan los procedimientos politonales, el empleo de escalas de tonos enteros o la discontinuidad armónico-melódica que desemboca en finales abiertos de las danzas. Como apéndice, el estudio de Nommick ofrece la traducción española del texto de la comedia, que permanecía aún sin publicar.

¹⁵ Puede verse una grabación de la representación teatral realizada en la Residencia de Estudiantes de Madrid el día 26 de junio de 2021 en el siguiente enlace: <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/visualizador.jsp?tipo=2&orden=0&acto=7205> (consultado el 08/01/2023).

¿ES LA OBRA DE ERIK SATIE UNA MÚSICA EN LOS MÁRGENES?

¿Podemos considerar que la historiografía de la música le ha concedido el sitio que le corresponde? Cuando ya casi ha transcurrido el primer cuarto del siglo XXI, el presente volumen pretende dar respuesta a estas preguntas, y entender por qué el músico francés sigue siendo objeto de fascinación para unos, y de desdén, burla o indiferencia para otros. Para ello, este monográfico incluye veintidós estudios de diferentes especialistas, que ahondan en las fuentes de inspiración de las que se nutrió el músico; en su posición móvil dentro de las narrativas históricas; en la trascendencia de espacios creativos como el cabaret, el circo o el cine en la conformación de las vanguardias; en la relevancia de Satie en la cultura y creación artística contemporánea; o en la huella que dejó en España. Con todo ello, este libro ofrece nuevas vías para comprender a este compositor independiente, sumamente libre y ajeno a las categorías de la historia de la música, al tiempo que permite explorar el impacto y la recepción de su obra en la música, las artes visuales y escénicas.



COMARES
editorial

ISBN 978-84-1369-629-4



9 788413 696294