

sondern empirische Theorien und Theoriensysteme über interagierende psychophysische Prozesse und Systeme (vgl. David 1981, S. 94).

Neue technologische Möglichkeiten der Datenerhebung und Informationsverarbeitung sowie die Adaption kybernetischer und systemtheoretischer Modelle lassen Fortschritte im theoretischen Denken wie in der Verfeinerung des methodischen Instrumentariums erwarten.

Literatur:

- Ch. Becker-Carus, *Grundriß der Physiologischen Psychologie*, Heidelberg 1981 (UTB 1045).
 E. David, *Musikerleben aus der Sicht der Naturwissenschaft*, in: *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft Basel* 91, 1981, S. 79–100.
 J. Drever und W. D. Fröhlich, *dtv-Wörterbuch zur Psychologie*, München ⁹1975 (dtv 2031).
 J. Götschl, *Herausforderungen an die Kulturwissenschaften*, in: *Österreichische Hochschulzeitung* 36, März 1984, S. 21–24.
 P. Hübner, *Einführung in die Methodenlehre der Psychologie*, Darmstadt 1980.
 K. R. Popper und J. C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn*, München/Zürich 1982.
 K. H. Pribram, *Languages of the Brain*, Englewood Cliffs 1971.
 J. G. Roederer, *Physics and Psychophysics of Music*, New York ²1979.
 J. G. Roederer, *Physical and Neurophysical Foundations of Music. The Basic Questions*, in: M. Clynes (Hrsg.), *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music*, New York/London 1982, S. 37–46.
 E. Terhardt, *Zur Tonhöhenwahrnehmung von Klängen*, I. II, in: *Acustica* 26, 1973, S. 173–199.

Zu einer bislang unbekanntem Ausgabe des „Socrate“ von Erik Satie von Wolfgang Rathert und Andreas Traub

I

In Honfleur, dem Geburtsort Saties, stieß ich (W. R.) auf eine Ausgabe der Klavierfassung des *Socrate*, die zu neuen Fragen hinsichtlich der Interpretation des Werkes Anlaß gibt. Diese Ausgabe ist 1920 bei Editions de la Sirène in Paris erschienen und als „Edition revue et corrigée“ der bekannten Ausgabe von 1919 bei Editions Max Eschig in Paris bezeichnet. Letztere war die bislang einzig zugängliche Ausgabe, da von der Orchesterfassung kein Autograph existiert, sondern nur Stimmen vorliegen¹. Die Abweichungen zwischen beiden Ausgaben betreffen sowohl die äußere Gestaltung wie Anzahl und Stellung der Vortragsbezeichnungen. Die Ausgaben sind jedoch von denselben Druckplatten hergestellt (Platten-Nr. E. D. 2 L. S.)². Die Ausgabe bei Editions de la Sirène beginnt mit vier unpaginierten Seiten. Die erste trägt den Titel des Werkes: *Socrate. Drame symphonique en trois parties avec voix sur les dialogues de Platon traduits par Victor Cousin. Ouvrage composé pour les représentations de la Princesse Edmond de Polignac*. Nichts an diesem Titel – wie auch an der Bezeichnung „Partition Chant et Piano“ in der Ausgabe bei Editions Max Eschig – weist darauf hin, daß die Klavierfassung ein Auszug der Orchesterfassung sein soll³. Das Fehlen jeglicher Angaben deutet eher darauf hin, daß die Klavierfassung als eigenständige Form des Werkes anzusehen ist. Auf der zweiten Seite steht das Vorwort von René Chalupt, das einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Werkes darstellt⁴. Die dritte Seite trägt die Widmung an die Prinzessin Edmond de Polignac, und die vierte enthält die „Table thématique“, die bei Editions Max Eschig auf der letzten Seite steht. Die

¹ Vgl. G. Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 301 *Musik-Konzepte* 11, *Erik Satie*, hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn, München 1980, S. 103. Auf Differenzen hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen weist P. Dickinson hin: „Die Seitenzahlen (s. seiner Analyse) beziehen sich auf den Klavierauszug der Editions Eschig. Ausdrucks- und Tempoangaben dieser Ausgabe stehen im Widerspruch zu denen in der Partitur, von der, laut Rollo Myers, kein Autograph existiert.“ (*Anmerkungen zu einigen Stücken Erik Saties*, in: *Musik-Konzepte* 11, S. 38ff., das Zitat S. 44, Anm. 10. Dickinson verweist dabei auf Rollo H. Myers, *Erik Satie*, Dover Publications, New York 1968, S. 96.) Auch in der neueren Literatur wird auf die problematische Quellenlage nicht weiter eingegangen; vgl. M. Bredel, *Erik Satie*, Paris 1982.

² Das Urheberrecht auch bei Editions Max Eschig liegt bei Editions de la Sirène (vgl. S. 1 der Eschig-Ausgabe).

³ Allgemein wird von „Klavierauszug“ gesprochen, so Wehmeyer (a. a. O., S. 234) und Dickinson (s. Anm. 1).

⁴ Der Text des Vorwortes ist bei Wehmeyer, a. a. O., S. 233, veröffentlicht.

die Vortragsbezeichnungen betreffenden Abweichungen sind im Anhang aufgelistet; es sei nur festgestellt, daß die Fassung von 1920 der Klangvorstellung Saties eher entsprechen dürfte, da das Werk über weite Strecken ins Piano und auch Pianissimo gerückt und so jener Distanz und „Enthäutung“ gerecht wird, von der Chalupt spricht.

Es stellt sich die Frage, wer die Revision des Textes durchgeführt hat und auf welcher materialen Basis (Orchestermaterial, Partitur o. a.) sowie auf Grund welcher Hörerfahrungen sie durchgeführt wurde. Eine kritische Ausgabe des Werkes, das zu den entscheidenden der Neuen Musik gehört, ist dringend erforderlich.

II

Dem Hinweis auf diese der Intention wohl adäquatere Ausgabe des *Socrate* seien einige Überlegungen zum Werk selber angeschlossen, die jedoch lediglich als Ansatzpunkte für eindringendere Untersuchungen zu verstehen sind.

Um die eigentümliche Größe des *Socrate* zu erkennen, darf man das Werk nicht undifferenziert innerhalb des gesamten Œuvres von Satie sehen; es muß für sich stehen⁵. Neben dem *Embryons desséchés* (1913), der *Sonatine bureaucratique* (1917) oder gar *La belle excentrique* (1920) kann sich der klare, unpathetische Ernst des *Socrate* nicht entfalten. Die *Gymnopédies* (1888) und die *Gnossiennes* (1889–1897) erscheinen lediglich wie weit entfernte Vorstudien, und nur etwa in den *Nocturnes* (1919) klingt ein ähnlicher Ton an. Dies heißt nicht, das Œuvre Saties in Teile zu zerlegen, die je nach Geschmack oder Ideologie herausgehoben oder abgeblendet werden dürften, erscheint aber als Notwendigkeit, wenn man das Einzelwerk in seinem Eigengewicht ermessen will.

Satie notierte folgenden Plan zu *Socrate*⁶:

Le banquet – Musique d'ameublement – Pour une salle

Encadrement (danse)

Tapisserie (la Banquet, sujet)

Encadrement (danse, reprise)

Phèdre – Musique d'ameublement – Pour un vestibule

Colonnade (danse)

Bas-relief (marbre, sujet)

Colonnade (danse, reprise)

Phédon – Musique d'ameublement – Pour une vitrine

Ecrin (duvet de porc, danse)

Camée (Agate d'Asie – Phédon, sujet)

Ecrin (danse, reprise)

Der Saal ist der Ort des Gastmahls, das Vestibul ein architektonisches Gegenstück zum locus amoenus des Ilissustals und die Vitrine das Bild des Gefängnisses, in dem sich die Phaidon-Szene abspielt. Die letzte Deutung überkreuzt sich damit, daß das Schmuckkästchen zugleich, gemäß der aus dem „*Gastmahl*“ zitierten Rede des Alkibiades, ein Bild des Sokrates selber ist⁷. Die Dimensionen der Bilder (Tapisserie, Relief, Camée) und ihrer musikalischen Gestaltungen sind gegenläufig (176, 206 und 294 Takte). Über die bloße Paradoxie hinaus spiegelt sich darin im dritten Stück die Intensität des Blicks, der sich schließlich auf jenen einen Punkt konzentriert, in dem auch die Musik zu erstarren scheint (T. 277). Die musikalische Konzeption des Bogens von der in Takt 258–265 unerwartet aufklingenden Melodie zu diesem Erstarren und zu dem Schauern nach dem Tod (T. 293–294) zeigt, daß die Bezeichnung „Musique d'ameublement“ nicht in direktem Zugriff zu verstehen ist. Was sich hinter ihr an Ironie und an Schutzbedürftigkeit verbirgt, muß noch in vorsichtigem Nachdenken geprüft werden, ist doch *Sokrates* auch eine Selbstidentifikation Saties⁸.

⁵ Vgl. W. H. Mellers, *Erik Satie und das Problem der „zeitgenössischen“ Musik*, in: *Musik-Konzepte* 11, S. 7–26, hier S. 18–22.

⁶ Wehmayer, a. a. O., S. 248. Leider wird keine Angabe über die Quelle dieser Mitteilung gemacht. Kein Hinweis auf diese Notiz findet sich in: Erik Satie, *Ecrits*, hrsg. von O. Volta, Paris 1981.

⁷ Vgl. *Platons sämtliche Werke*, deutsch von Fr. Schleiermacher, Wien 1925, Bd. I, S. 632f.

⁸ Bezeichnend ist die Hilflosigkeit, mit der Wehmayer, a. a. O., S. 246–248, das Problem der „Musique d'ameublement“ diskutiert.

Ohne die Frage nach den Tänzen, die die Bilder des *Socrate* erfassen sollen, beantworten zu können, sei der Blick auf die *Gnossiennes* gelenkt. Satie arbeitet in ihnen mit Tonleitern, denen ein exotisches Moment anhaftet; so ist die in den *Gnossiennes* I, III und IV verwendete Leiter durch die kleine Terz, die erhöhte Quarte, die große Sext und die kleine Septim charakterisiert. Dieser Exotismus ist musikalischer Ausdruck des „Griechischen“⁹. Im *Socrate* ist er verschwunden. Die Grundleitern sind nun die phrygische im ersten und zweiten Teil und die dorische im dritten Teil. Der Exotismus ist hinter die gregorianische Modalität zurückgetreten. Dieser Klassizismus in der Tonordnung ist Teil jener ersten Haltung, die das ganze Werk prägt¹⁰. Wären die *Gnossiennes* dennoch geeignete Tänze? Oder sollte man an stumme Tänze denken, was dem freien Hantieren mit den einzelnen künstlerischen Schichten (Klang, Wort, Bild) entsprechen könnte, das auch sonst im *Œuvre* Saties zu bemerken ist? Der Schichtenkombination in anderen Werken entspräche dann hier eine Schichtenisolierung.

Diese Fragen berühren bereits das Problem einer (oder mehrerer) möglichen Aufführungsweise(n). Mit Klavier oder mit Orchester? Szenisch oder konzertant? Und es reihen sich noch viele weitere Fragen an. Diese Probleme können hier nicht diskutiert werden. Es gilt, den *Socrate* als großes Werk noch zu entdecken.

Liste der Abweichungen in der „Edition revue et corrigée“ gegenüber der Ausgabe von Editions Max Eschig

I. „Portrait de Socrate“

Metronomangabe ♩ = 60 statt ♩ = 66.

T. 3: „mf“ fehlt.

T. 10–11: „très lié“ und „< f > pp subito“ fehlen.

T. 14: beide „mf“ fehlen.

T. 20: „m.d.“ fehlt.

T. 21: beide „mf“ fehlen.

T. 22: „f“ fehlt.

T. 24–25: „> p“ fehlt.

T. 27: „pp“ fehlt.

T. 29: beide „p“ fehlen.

T. 38: beide „mf“ fehlen.

T. 44: „f“ fehlt.

T. 45–46: „mf > p“ und beide „p“ fehlen.

T. 50: beide „mf“ fehlen.

T. 55–57: „< f“ und „f“ fehlen.

T. 59–61: „mf“, „p“, „mf“ und „a Tempo“ fehlen.

T. 64: beide „f“ fehlen.

T. 67: beide „p“ fehlen.

T. 70–73: „mf“, „p“, „pp“ und „p“ fehlen.

T. 83: beide „f“ fehlen.

T. 88: „p“ fehlt.

T. 97–98: „<“ und „mf“ fehlen.

T. 100–101: beide „p“ fehlen.

T. 108: „f“ und „a Tempo“ fehlen.

T. 110: „p“ im zweiten Viertel.

T. 111–113: „mf“, „p“ und beide „mf“ fehlen.

T. 116–117: „p“ und „pp“ fehlen.

T. 119: „p“ fehlt.

T. 134: „mf“ fehlt.

T. 145: beide „pp“ fehlen.

T. 146: „pp“ zu Taktbeginn.

T. 154: „mf“ fehlt.

T. 160: „p“ fehlt.

T. 164: „mf“ fehlt, aber „♩ = 60“

T. 165: „rallentir“ steht in T. 166.

T. 167: „Plus lent ♩ = 60“.

T. 168: „Plus lent ♩ = 56“ und beide „f“ fehlen.

T. 170: „mf“ fehlt.

T. 172: „m.g. très en dehors“ fehlt.

T. 173: „p“ und „pp“ fehlen.

T. 175–176: „f > ppp“ fehlt.
molto

II. „Bords de l’Ilissus“

T. 5: „mf“ fehlt.

T. 7: „f“, „mf“ und „subito“ fehlen.

T. 10: beide „mf“ fehlen.

T. 12: beide „mf“ fehlen.

T. 16: „m.g. très en dehors“ fehlt.

T. 19: „mf“ fehlt.

T. 21: beide „p“ fehlen.

T. 23: beide „mf“ fehlen.

T. 33: „pp“ fehlt.

T. 37–38: beide „mf“ fehlen.

T. 43: beide „p“ fehlen.

T. 48: beide „mf“ fehlen.

T. 50: „>“ fehlt.

T. 52: beide „mf“ fehlen.

T. 56–57: „pp subito“ und die Pedalangaben fehlen.

⁹ Ausführlich Wehmayer, a. a. O., S. 25–33.

¹⁰ Vgl. W. Danckert, *Der Klassizismus Erik Saties und seine geistesgeschichtliche Stellung*, in: *ZfMw* XII, 1929–1930, S. 105–114.

- T. 64: beide „mf“ fehlen.
 T. 69: beide „p“ fehlen.
 T. 72: „mf“ fehlt.
 T. 74: beide „p“ fehlen.
 T. 77: beide „mf“ fehlen.
 T. 79–81: „> pp“ fehlt.
 T. 89: beide „mf“ fehlen.
 T. 92–93: „> mf“ fehlt, stattdessen T. 93 „crescendo“ und „p“ im Klavier.
 T. 97: „rall.“ steht in T. 98.
 T. 98: „pp“ und „p“ fehlen.
 T. 112: „rit.“ fehlt.
 T. 122: „pp“ und „sans pédale“ fehlen.
 T. 126: beide „p“ fehlen.
 T. 130: „pp“ und „sans pédale“ fehlen.
 T. 132–133: „p“ und Pedalangaben fehlen.
 T. 136: beide „mf“ fehlen.
 T. 140: beide „p“ fehlen.
 T. 142–143: „<“ fehlt.
 T. 144–145: „pp subito“ und „pp“ fehlen.
 T. 156: beide „mf“ fehlen.
 T. 160: beide „pp“ fehlen.
 T. 168–169: „<“ fehlt.
 T. 173–176: „très expressif“, „mf“, „p“, „mf“ und „p“ fehlen.
 T. 179: beide „pp“ fehlen.
 T. 181–182: beide „ppp“ fehlen.
 T. 185: beide „mf subito“ fehlen.
 T. 193: „>“ fehlt.
 T. 194: beide „p“ fehlen.
 T. 203–205: „p“, „pp“, „> ppp“ und „Très lent“ fehlen.

III. Mort de Socrate

- T. 5: beide „p“ fehlen.
 T. 7: beide „mf“ fehlen.
 T. 9: „pp“, „p“ und „douxement expressif“ fehlen.
 T. 12–13: „<“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 15: Vorschlag in der Singstimme e' statt g'.
 T. 20 und 22: beide „f“ fehlen.
 T. 25: „>“ fehlt.
 T. 26: beide „mf“ fehlen.
 T. 34: beide „f“ fehlen.
 T. 35: beide „p subito“ fehlen.
 T. 37: „p (sourd)“ fehlt.
 T. 43–45: „mf“ und „f > mf“ fehlen.
 T. 47: „sf“ und „très sec“ fehlen.
 T. 48–51: „p subito < mf“, „< f“ und „mf“ fehlen.
 T. 58–59: „> p“ fehlt.
 T. 60: beide „mf“ fehlen.
 T. 64: „p“ fehlt.
 T. 66: „pp“ fehlt.
 T. 78 und 81: „p“ fehlt jeweils.
 T. 85–87: „f“, „p subito“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 96–98: „p“, „mf <“ und beide „f“ fehlen.
 T. 100–102: „> pp“ im Klavier und „p“ fehlen.
 T. 104: „p“ fehlt.
 T. 112: „f“ fehlt.
 T. 115–116: beide „mf“ fehlen.
 T. 118–119: „f“, „rallentir“ und „mf“ fehlen.
 T. 122: „f“ in der Singstimme fehlt.
 T. 129: „mf“ fehlt.
 T. 132–133: „p“ und „pp“ fehlen.
 T. 137–138: „m.g.en dehors“ fehlt.
 T. 142–144: „f“, „mf“ und „p“ fehlen; „pp“ steht in T. 144 im vierten Viertel.
 T. 145–147: die drei „pp“ und „suivre le chant“ fehlen.
 T. 154: „ff <“ statt „f < ff“.
 T. 155: „subito“ fehlt.
 T. 160: beide „mf“ fehlen.
 T. 162: „p“ fehlt.
 T. 170: „mf“ fehlt.
 T. 173: „f“ fehlt, stattdessen „crescendo“.
 T. 175: „< ff“ fehlt, stattdessen „f“.
 T. 184: „p“ fehlt.
 T. 188: „pp“ fehlt.
 T. 200: beide „mf“ fehlen.
 T. 212: „<“ fehlt.
 T. 213–215: „f“, „p subito“ und „mf“ fehlen.
 T. 218–219: beide „p“, beide „>“ und beide „pp“ fehlen.
 T. 225: „mf“ fehlt.
 T. 231: „f subito“ fehlt.
 T. 232: „p subito“ fehlt.
 T. 236: „p“ fehlt.
 T. 244: „mf“ fehlt.
 T. 254–256: „mf“ und „< f“ fehlen, stattdessen in T. 254 „crescendo“.
 T. 257: beide „ff“ fehlen, stattdessen „f“ im Klavier.
 T. 258: „pp subito“ in der Singstimme fehlt; im Klavier steht „. . . et en dehors“ statt „. . . mais en dehors“.
 T. 263–264: beide „mf“ fehlen.
 T. 265–266: „> pp“ fehlt, stattdessen in T. 265 „pp“.
 T. 268–270: „mf“, „p“ und beide „mf“ fehlen.
 T. 274: „f“, „f >“ und „subito“ fehlen.
 T. 276–277: „>“ und „sf“ fehlen.
 T. 283–284: beide „mf“ fehlen.
 T. 285–286: „>“ und „pp“ im Klavier fehlen, aber in T. 285 „decresc.“.
 T. 288: beide „mf“ fehlen.