

TEMPS, REPETICIÓ I MEMÒRIA EN LES *VEXATIONS* D'ERIK SATIE

ORIOI PONSATÍ-MURLÀ

Universitat de Girona

A la memòria d'Ornella Volta i en agraïment a Clara Garí,
que va fer possible la primera interpretació en solitari
de *Vexations* a Catalunya

1. Introducció: reptes i paradoxes de *Vexations*

Poques obres tan breus com *Vexations* d'Erik Satie han suscitat una quantitat tan gran de literatura intentant capir-ne el sentit profund. Escrita vers 1892-1893 (Gowers, 1965, p. 1), 130 anys després, *Vexations* representa un repte en molts sentits i una font de múltiples paradoxes. Un repte, en primer lloc, performatiu, si és que aquesta pàgina està pensada, efectivament, per a ésser executada, i si ho està per a ésser executada 840 vegades seguides –un extrem que, pròpiament, Satie no arriba a confirmar, ni tan sols a proposar, sinó més aviat a indicar com una possibilitat que, en cas de fer-se efectiva (no diu pas que ho hagi de ser), serà bo que respecti unes determinades condicions. Un repte també hermenèutic, suscitat, fonamentalment, per l'anotació que encapçala la partitura («Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses») i que deu constituir el cas més singular i controvertit de paratext de tota la història de la música. Un repte, igualment, de caràcter estètic perquè no podem perdre de vista que *Vexations* és, *probablement*, una obra musical i, en conseqüència, n'hem de poder fer una lectura estètica que, tant ens pot

portar a la conclusió que l'obra persegueix dignificar la noció d'*avorriment* a partir de la música, actuar com a *musique d'ameublement*, o cercar un estat meditatiu o de trànsit en el públic o en l'interpret, sense menystenir la mena de relació que s'estableixi entre interpret, obra i públic (si és que concloem que aquesta és una obra que requereix públic). L'intent de donar resposta a aquesta qüestió estètica comportaria al seu torn, si ho poguéssim fer de manera exhaustiva, ubicar l'obra en el context immediat de la producció satieniana, analitzar-ne tant la configuració melòdica (gairebé serial) com la disposició harmònica, sense oblidar la seva evident lògica matemàtica, revisar críticament la història de la recepció de l'obra a partir de mitjan segle xx i, fins i tot, recórrer a l'anàlisi dels canvis fisiològics experimentats per l'interpret en execucions de llarga durada, una de les noves línies d'investigació que s'han obert, al llarg dels darrers vint anys (Kohlmetz, Kopiez i Altenmüller, 2003), amb alguns resultats, ja, francament interessants. Aquí ens haurem de conformar amb una reflexió molt més modesta.

Igualment, *Vexations* suscita tota una sèrie de paradoxes a les quals ens hem d'enfrontar si volem comprendre'n la naturalesa, la intenció o, fins i tot, si volem plantejar-ne adequadament l'execució. D'entrada, una paradoxa quantitativa: es tracta d'una obra mínima (en darrera instància, divuit notes/acords) i, alhora, de l'obra més llarga de la història de la música (només comparable, potser, amb *Organ²ASLSP*, 1987, de John Cage, d'una durada indeterminada i que pot anar des dels vint minuts fins a diversos anys, com succeeix amb la versió de Halberstadt, que actualment ja arriba als vint-i-un anys de durada i que té la pretensió d'arribar als 639). Alhora, *Vexations* planteja una paradoxa filosòfica en relació amb la noció de *temps*, atès que ens obliga a qüestionar-nos com la repetició altera la percepció humana del pas del temps. Per resoldre aquesta paradoxa, ens poden ser útils les aproximacions a aquest problema tant d'Agustí

d'Hipona com d'Edmund Husserl. I, finalment, de manera complementària a aquesta última, ens trobem davant una paradoxa que podríem anomenar seqüencial: *Vexations*, com qualsevol altra obra musical, es desplega al llarg del temps en forma de seqüència. Comença a una determinada hora i acaba a una altra, 18, 20, 24 o 28 hores més tard. Determinar com s'estableix, a l'interior d'aquesta seqüència, la relació entre els elements passats, presents i futurs, potser ens portarà a la conclusió que, en realitat, el seu desplegament no és seqüencial (i el seu caràcter no és, pròpiament, repetitiu). Diversos d'aquests reptes i d'aquestes paradoxes han estat ja explorats pels estudiosos que ens han precedit i que anirem consignant oportunament. D'altres, no. Amb alguns d'ells hi convenim plenament i l'assumpció dels seus treballs ens ha permès partir d'un punt d'inici avantatjós. Amb d'altres discrepem profundament perquè les bases del nostre enfocament de l'obra i les del seu són massa distants per trobar un punt d'acord.

Una partitura és, al capdavant, un text. I és ben sabut que la sort d'un text depèn de variables nombroses i incontrolables: *habent sua fata libelli*. La història de la recepció de *Vexations* no es pot desvincular de cap manera de la redescoberta de la partitura per part del compositor Henri [Poupard] Sauguet, un deixeble de Satie i fundador, juntament amb Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière i Maxime Jacob, de l'École d'Arcueil, inspirada en els principis compositius de l'autor de les *Gymnopédies*. Sauguet donà a conèixer la partitura a John Cage vers 1949 però aquest en descartà d'entrada l'execució, atesa l'aparent impossibilitat material de portar-la a terme. *Vexations* és una partitura per a teclat aparentment simple, formada per una sèrie melòdica pensada per ser executada amb la mà esquerra. Aquesta melodia, formada per divuit notes, sense indicació de compàs ni de tonalitat, revesteix un caràcter protoserial, en la mesura que incorpora 11 de les 12 notes de l'escala cromàtica (hi falta,

només el sol♯/lab). No sembla que aquesta absència pugui suposar en cap cas una mancança o defecte de la composició en relació amb el seu caràcter serial; és evident que Satie escriu de manera deliberada *només* onze de les dotze notes possibles, i descarta expressament el sol♯/lab, que d'altra banda apareix en cadascuna de les successives harmonitzacions del tema: el sol♯ en la primera i el lab en la segona. Després de l'aparició del tema, aquesta mateixa línia melòdica és repetida amb una harmonització simple, de dues notes, a la mà dreta. Novament apareix el tema tot sol a la mà esquerra i, finalment, reapareix la mateixa harmonització que hem escollat prèviament, però amb la disposició dels acords invertida. El tema fonamental, per tant, es repeteix quatre vegades (dues en solitari i dues més harmonitzat) cada vegada que la peça és tocada íntegrament. L'anàlisi musical de la partitura, a primera vista, completament atonal, permet diverses aproximacions (Orledge, 1998) i no és l'objectiu d'aquest text intentar determinar aquest aspecte. Des del punt de vista de l'executant, però, convé remarcar que fins i tot una anàlisi del text en clau tonal no en facilita en cap cas la memorització, ateses les constants enharmonies de les quals Satie se serveix amb una finalitat que no pot ser altra que la d'encobrir-ne o dissimular-ne el caràcter presumptament tonal.

La nostra aproximació a *Vexations* parteix d'un doble enfocament: pràctic i teòric. Fa quinze anys vam portar a terme una execució en solitari de *Vexations*, de vint hores de durada ininterrompuda, en el marc del Festival Música 13 de la Nau Còclea, a Camallera (Alt Empordà). La preparació d'aquesta execució va comportar una reflexió prolongada sobre el sentit de l'obra. Els anys que han passat des d'aleshores ens han permès contrastar l'aproximació teòrica realitzada en aquell moment amb l'experiència viscuda durant aquelles vint hores i sedimentada en els anys posteriors. Aquest text és, en aquest sentit, una mica singular perquè s'allunya del plantejament estrictament teòric que és

habitual en la mena de papers acadèmics que acostumem a escriure: les hipòtesis expressades hi són sostingudes mitjançant arguments, naturalment, però també per una experiència empírica sobre la qual, novament, hem tingut temps de reflexionar i extreure conclusions de caràcter teòric.

Poques setmanes després de la nostra execució de *Vexations*, Ornella Volta, la gran musicòloga que va convertir la vida i l'obra de Satie en el seu principal objecte d'estudi, assabentada de la nostra interpretació, ens escrivia per felicitar-nos i expressar-nos el seu desig de disposar d'un text de reflexió al voltant de l'experiència realitzada: «Nous serions très heureux d'avoir un texte sur vos impressions et réflexions sur ce sujet en vue d'un dossier que nous préparons sur l'impact de *Vexations* dans le monde entier...». El text arriba quan ja fa cinc anys que Volta ens va deixar (2020) i ens sentim en el deure de dedicar-lo a la seva memòria, com a prova del deute que tots els estudiosos d'Erik Satie tenim envers ella.

2. El repte de l'execució

Quina mena de preparació o reflexió hauria de precedir una eventual execució de *Vexations*? La primera de totes hauria de ser una reflexió no pas sobre *com* s'hauria de tocar l'obra, sinó sobre *si* s'hauria de tocar l'obra. És a dir, una metareflexió, que alhora no pot deixar de ser una reflexió sobre l'obra, perquè només un escrutini transversal de l'obra ens permetrà saber si ha de ser executada o no. En cas que donem una resposta afirmativa a aquesta primera pregunta i considerem que, efectivament, *Vexations* és interpretable, aleshores ens podrem interrogar sobre com s'ha d'interpretar: què i quantes vegades s'ha de repetir, exactament, i com ens preparem, psíquicament i físicament, per afrontar un esforç sostingut que pot arribar a superar fàcilment les vint hores ininterrompudes.

2.1. *Se jouer o no se jouer*

Que *Vexations* és executable ja ha estat demostrat fàcticament una colla de vegades, d'ençà de la cèlebre *première* protagonitzada per John Cage i nou pianistes més al Pocket Theater de New York entre els dies 9 (20 h) i 10 (12.40 h) de setembre de 1963. Fins aleshores, això no obstant, aquesta no era una evidència que es pogués donar per sobreentesa. Cage mateix, tot i ser un dels entusiastes (re)descobridors de l'obra, es mostrava més aviat escèptic sobre la qüestió tot just cinc anys abans d'estrenar-la:

True, one could not endure a performance of *Vexations* (lasting [my estimate] twenty-four hours; 840 repetitions of a fifty-two beat piece itself involving a repetitive structure: A, A₁, A, A₂, each A thirteen measures long), but why give it a thought? (Cage, 1958, p. 78)

Tant la versió de 1963 com les dues que Cage organitzaria posteriorment (Berlín, 1966, i Universitat de Califòrnia, 1969) serien assumides per un grup d'entre sis i dotze pianistes, de tal manera que Cage mai es va atrevir –o no va trobar que tingués sentit– a afrontar una versió en solitari, fins i tot després que Richard Toop hagués culminat amb èxit una primera execució mundial tot sol, de vint-i-quatre hores de durada (Londres, 1967). Tal com ha remarcat encertadament Gavin Bryars: «It is curious that the work had been publicly known for such a long time before it was first played in its entirety» (Bryars, 1983, p. 13). Efectivament, des de la seva redescoberta i primera publicació a la revista parisenca *Countrepoints* (1949, vol. 6), havien de transcórrer catorze anys per poder escoltar l'estrena de la partitura en versió coral i divuit anys perquè algú s'atrevis a tocar-la en solitari.

Que la partitura *es pugui* tocar, però, no vol dir, és clar, que *s'hagi* de tocar. Són coses prou diferents. Fer-nos aquesta pregunta ja equival a intentar desxifrar el sentit de

la nota inicial en tot allò que fa referència a la preparació de l'execució, una preparació que ha de tenir lloc «dans le plus grand silence» i mitjançant «immobilités sérieuses». Aquest exercici de comprensió és fonamental perquè, com veurem, una mala comprensió d'algun d'aquests aspectes o una aplicació pràctica inadequada pot tenir conseqüències fatals en l'interpret. En aquest sentit, una ambulància a la porta del recinte on s'està executant *Vexations* no és mai una precaució exagerada; sembla que ja ha fet falta en alguna ocasió. De la lectura que fem d'aquesta nota inicial, com veurem, n'acabaran depenent un reguitzell inacabable de decisions pràctiques. És cert que *Vexations*, en aquest sentit, no requereix assaigs previs, ni tan sols una preparació tècnica rellevant per part del pianista (certament, no és una obra virtuosística), però en canvi, exigeix una prolongada reflexió sobre on l'hem de tocar, si hi ha d'assistir públic o no, com hem de comptar les repeticions, com hem d'atendre necessitats fisiològiques bàsiques (hidratar-nos, menjar, orinar...), com ens hem de vestir, en quina hora del dia (o de la nit) és preferible iniciar l'execució... Tots aquests aspectes, aparentment banals, no són merament *pràctics*, sinó que constitueixen la traducció fàctica d'un determinat exercici hermenèutic respecte a la nota inicial i d'una determinada interpretació estètica de l'obra.

En aquest sentit, *Vexations* ja constitueix tota una raresa. No se'ns acut cap altra obra al llarg de tota la història de la música que requereixi un pas previ d'aquesta mena. Cap pianista no es planteja si ha de tocar o no una sonata de Beethoven, un preludi de Scriabin o un quadern de la *Música callada* de Frederic Mompou. En alguns casos, pot emergir la pregunta sobre si l'obra és interpretable o no, és a dir, si reuneix els requisits suficients per ser convertida en so (pensem, per exemple, i per motius diferents, en *L'art de la fuga*, de Bach, o en *Aus den Sieben Tagen*, de Stockhausen). Però es fa difícil imaginar un cas en què l'interpret s'aturi

davant de la partitura per interrogar-se sobre si l'ha de tocar o no, és a dir, si la partitura ha estat escrita per ser tocada o per altres motius. Això és així per una raó molt concreta. O per 840 raons, per ser exactes. Cap pianista no pot seure com si res a la banqueta de l'instrument i començar a tocar *Vexations* sense haver pres una decisió, prèviament, sobre què n'ha de fer, d'aquest número. Perquè, en primer lloc, no és gens clar, en el context en què apareix aquest número (la nota inicial), que el que ens estigui dient Satie és que, efectivament, l'obra s'hagi de repetir 840 vegades. I aleshores, si és que no s'ha de repetir i l'anotació està pensada només per qui la vulgui repetir 840 vegades –però no per a la resta–, qui no la vulgui repetir, s'entén que l'ha de tocar una sola vegada i prou? O més aviat no l'ha de tocar perquè, tot i no donar-li un caràcter preceptiu, aquest 840 és massa explícit, massa cridaner, per suposar que és, simplement, una acotació opcional *per si* a algú li havia passat pel cap tocar-la 840 vegades seguides. Perquè, és clar, a qui li hagués passat pel cap, espontàniament, tocar 840 vegades seguides ni aquesta ni cap altra peça?! Que la pregunta és necessària i és rellevant ho demostra el fet que no hagin estat pocs els estudiosos que hagin considerat que, efectivament, *Vexations* no està pensada per ser interpretada, o com a mínim no per ser interpretada 840 vegades. Així, Alan Gillmor li atorga un valor de mer exercici, gairebé gimnàstic (*leg-pull*) (Gillmor, 1988, p. 103), Gavin Bryars –que, sorprenentment, havia interpretat *Vexations* juntament amb Christopher Hobbs a Leicester el 1971– rebutja amb contundència la possibilitat que es tracti d'una *performance piece* i en redueix el sentit a un mer exercici d'immobilitat, propedèutic de la interpretació d'altres obres de Satie mateix:

Vexations is not a performance piece at all. Rather it is an exercise piece, or as I have suggested above, an «immobility exercise», a musical passage with neither beginning nor end, with neither direction nor destination, designed to

prepare his interpreters both mentally and physically before a performance of a piece such as a *Gymnopédie* or a *Gnosienne* (Bryars, 2001, p. 39).

Igualment contundent i irònic es mostra Steven M. Whiting, quan aconsella a qualsevol que tingui la pretensió d'interpretar l'obra de Satie aprofitar la fase prèvia de preparació per treure-s'ho del cap:

Notwithstanding all the good fun that has been had over the years with performances for which one can imagine neither dress rehearsal nor encore, should we feel the urge to mount a marathon at the expense of Satie's *Vexations*, perhaps it were better to follow the advice of Greta Garbo in the film *Ninotchka* and «suppress it», or at least, to let the urge fade during the preparatory phase of «serious immobilities» (Whiting, 2010, p. 317).

Fixem-nos que aquells qui neguen que *Vexations* sigui una *performance piece*, no necessàriament rebutgen la possibilitat que sigui interpretada (en la seva integritat o parcialment) en solitari, sense públic. Tot i que (o, precisament, perquè) la nostra experiència personal és la d'haver executat l'obra en públic, ens sembla que hi ha bones raons per defensar que *Vexations* «is a playable work but not a performance work». La qual cosa no hauria d'excloure, en cap cas, que hi hagi bones raons per tocar-la en públic. És a dir que *pugui* ser tocada amb públic però no ho *hagi de ser* necessàriament, ni tan sols preferentment.

La discussió al voltant d'aquesta qüestió s'ha acostumat a centrar respecte de la presència del pronom *se* davant del verb *jouer*, a la nota inicial: «Pour se jouer 840 fois de suite ce motif...». És cert, com observa Christopher Dawson, que «it is strange that so little attention has been paid to the implications of the *se*» (Dawson, 2001, p. 33). Segons aquest autor, el verb pronominal, atès que la frase conté un objecte directe («ce motif»), no pot ser interpretat de manera passiva («to be played 840 times»), sinó que ha d'entendre's

en sentit pronominal reflexiu: «In order to play this motif to oneself 840 times...» o bé: «In order to play for oneself this motif 840 times...». L'observació és ben pertinent i es veuria reforçada, d'altra banda, per la presència contigua d'un altre verb pronominal («se préparer») que, aquest sí, només pot ser interpretat reflexivament. Seria ben estrany, és cert, que «se jouer» hagués de ser interpretat de manera impersonal («per ser tocada») mentre «se préparer» ho hagués de ser de manera reflexiva. Seria estrany, però no és pas impossible i, de fet, tot el que envolta *Vexations* està marcat per una ambigüitat deliberada.

2.2. La perspectiva de l'oient

Per resoldre el dilema –si la peça s'ha de tocar (en públic) o bé ens l'hem de tocar (a nosaltres mateixos, sense públic)–, convé que ens preguntem si la mena d'efecte que l'obra produeix en l'interpret és o no és extrapolable a l'oient. O, dit d'una altra manera, si interpret i oient viuen experiències homologables durant l'execució. Això, algú podrà objectar, no succeeix mai. Naturalment, l'esforçat interpret que està interpretant la *Sonata en si menor* de Franz Lizst no està fent la mateixa experiència que l'oient que se l'escolta, còmodament i des preocupadament, assegut a la butaca de l'auditori.

En el cas de *Vexations*, però, ens podem arribar a preguntar si el que és rellevant, pròpiament, és allò que es toca i allò que s'escolta o bé si hi ha un element que passa completament per sobre de l'executar i de l'escoltar, que és la repetició. *Vexations*, efectivament, tot i que disposa d'un tema melòdic i d'una determinada harmonització, té com a eix compositiu no pas un desenvolupament melòdic i una progressió harmònica, sinó la repetició (840 vegades) d'aquest tema i d'aquesta harmonització. I la mena d'efecte que la repetició provoca en qui la produeix i qui l'escolta és ben diferent. Per a l'oient, la repetició pot ser percebuda

com quelcom molest (no oblidem el títol de l'obra, que necessàriament ha de jugar un paper en la interpretació que en fem), especialment si hi para atenció, és a dir, si se l'*escolta* més que no pas la *sent*.

Un cert ritual de la repetició és present en totes les tradicions religioses i sembla buscar l'objectiu d'atènyer, precisament, el deseiximent de l'atenció, un determinat estat espiritual en què allò important no és pas allò que es diu, sinó la mena de disposició espiritual que s'obté de la repetició. El mantra en l'hinduisme i el budisme, o les danses giratòries dels dervixos sufís islàmics es poden ubicar perfectament en aquestes pràctiques rituals de la repetició. Però no cal que ens n'anem gens lluny per trobar fórmules equivalents en el cristianisme: les lletanies dels sants en la celebració de la Vetlla Pasqual, o els exercicis de devoció domèstica com el rosari, parteixen igualment de l'enunciat iteratiu per conquerir un estat propici per a la meditació.

L'oient de *Vexations*, similarment, pot convertir l'obra i el seu caràcter repetitiu en un pretext per crear les condicions que li permetin obtenir un estat de concentració *dispers* que l'ajudi, al seu torn, a focalitzar l'atenció de manera intensa en qualsevol altre aspecte que no sigui, pròpiament, allò que està sentint. Fins i tot així, però, difícilment cap oient es mantindrà en aquest estat de manera continuada durant una vintena d'hores. La qual cosa ens torna a situar davant el problema de l'evident asimetria entre l'interpret i l'oient. Perquè el primer sí que ha de romandre necessàriament assegut al teclat durant totes aquestes hores. Si és que *Vexations*, doncs, ha de poder ser tant interpretada com escoltada per algú ho serà en sentits molt diferents. Vegem, doncs, què li passa al pianista en el transcurs de la interpretació.

2.3. La perspectiva de l'interpret

D'entrada, malgrat la seva brevetat, *Vexations* està escrita de manera deliberada per tal que sigui molt difícilment

memoritzable per part de l'interpret. No només el seu caràcter atonal –com hem vist, gairebé serial–, sinó també l'ús constant d'enharmonies, especialment en les dues versions de l'harmonització invertida, fan pràcticament impossible poder-la tocar sense estar prestant atenció, si més no intermitent, a la partitura. Queda descartada, d'aquesta manera, per a l'interpret, la possibilitat de fer-ne una experiència despreocupada i distant, similar a la que en pot fer l'oient. No només això. L'avertiment amb el qual Satie encapçala la partitura («il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses») ha demostrat no ser pas, precisament, una *boutade*. Al llarg de la història de les interpretacions de *Vexations* s'han consagrat afectacions severes en els intèrprets que n'han intentat abordar l'execució sense, potser, haver-se pres prou seriosament l'avertiment de Satie.

Gavin Bryars explica, per exemple, que Peter Evans, en un intent d'interpretació en solitari a Sydney, l'any 1970, va haver de parar sobtadament, com a conseqüència d'un bloqueig psicològic, quan feia unes quinze hores que tocava:

Evans played continuously for 15 hours until he reached repetition 595, when he suddenly stopped; he was in a daze and left immediately. He writes: «I would not play this piece again. I felt each repetition slowly wearing my mind away. I had to stop. If I hadn't stopped I'd be a very different person today... People who play it do so at their own great peril». Valerie Butler, a member of the audience, writes that Evans said «he had to stop because his mind became full of evil thoughts, animals and “things” started peering out at him from the score». (Bryars, 1983, p. 16).

Hauria estat ben interessant, certament, saber quina mena de *coses* van començar a mirar-se Evans des de la partitura. Aquest no és pas, però, l'únic cas en què *Vexations* no ha pogut arribar al seu terme com a conseqüència de

la indisposició d'algun dels seus executants. En el cas de Peter Evans, la pianista Linda Wilson el va substituir quan va col·lapsar i va acabar de completar les 245 repeticions pendents. Però fins i tot en interpretacions ja pensades d'entrada per torns, amb dos o més pianistes, no sempre s'ha arribat a terme. Juan Hidalgo i Walter Marchetti van aconseguir completar una execució a dos, de 18 hores i 45 minuts de durada, al Teatro di Porta Romana de Milà, el 12 d'abril de 1981. Quinze anys més tard, però, el 20 de setembre de 1996, el mateix duet va emprendre una execució de característiques idèntiques a l'IVAM de València, en el marc d'una mostra sobre Erik Satie. Tot i que no hem pogut documentar que aquesta execució fos realment fallida, tenim anotada una conversa telefònica de 2009 amb el compositor Llorenç Barber durant la qual ens va explicar que la interpretació no va poder arribar al seu terme perquè Hidalgo va haver de ser atès per una ambulància abans del final.

En altres ocasions, s'ha optat, preventivament, per limitar la durada de l'execució, tal com va fer el pianista Francesco Tristano al Gran Teatre del Liceu el 25 de novembre de 2020, en una acció de protesta per exigir l'ampliació d'aforaments dels teatres durant la pandèmia de la covid. L'execució de Tristano es va enregistrar¹ i el tempo amb el qual la va tocar (una repetició/vuitanta segons aprox.) no li permeté executar més d'unes cinc-cents repeticions. En cas que l'hagués fet sencera, hauria necessitat no menys de disset hores per completar-la. Fins on hem pogut documentar, de fet, la nostra execució de 2009 al Festival Música 13 de Camallera, de vint hores de durada, continua essent l'única exitosa en solitari als Països Catalans i, de fet, en tot l'Estat espanyol.

1. <https://francescotristano.com/2020/11/play-francesco-tristano-vexations-derik-satie/> [Data d'accés: 8 de desembre de 2024].

3. Temps, repetició, memòria

¿Quines són, doncs, les dificultats amb les quals topa l'interpret de *Vexations*, que converteixin la seva execució en solitari en una gesta tan difícil d'assolir i que aconseguixin fer fracassar, fins i tot, aproximacions col·lectives a l'obra? La resposta més senzilla seria apuntar a la dificultat de mantenir-se tantes hores assegut a la banqueta del piano i a l'esgotament físic i postural que això pot comportar; o a la mena de problemes estrictament logístics que convé resoldre per poder-se mantenir assegut durant tota l'execució i, alhora, resoldre necessitats fisiològiques elementals. Res d'això, però, no constitueix un problema que no sigui ben fàcil de resoldre de maneres diverses. I mantenir-se assegut en una cadira durant una vintena d'hores no sembla pas que hagi de requerir cap gran esforç a ningú. No, allò que converteix *Vexations* en una obra d'execució tan complicada és la repetició i els efectes que aquesta repetició tenen sobre la nostra memòria i la nostra percepció del temps.

Tinguem present, d'entrada, que quan parlem de 840 repeticions, pròpiament, hauríem de parlar de 3.360. És a dir, la repetició opera sobre la quàdruple repetició del tema al baix, dues vegades tot sol i dues vegades harmonitzat. Per tant, quan l'interpret acaba *Vexations*, ha tocat el tema al baix un total de 3.360 vegades i no ha separat ni un moment la seva mà esquerra del teclat durant vint hores (si no és que, alguna de les vegades que apareix el baix tot sol, l'ha tocat amb la mà dreta, que és ben viable però, en el nostre cas, no recordem haver-ne tingut necessitat). La pregunta que ens hauríem de fer, doncs, és: ¿és possible que algú toqui 3.360 vegades seguides un mateix tema de 18 notes? La resposta, sembla obvi, ha de ser necessàriament negativa. Tots hem fet l'experiència de repetir fins i tot accions molt elementals (repetir una paraula diverses vegades, o un gest ben senzill)

i sabem que, al cap de poques repeticions, té lloc una mena de desconexió entre el nostre cervell i el nostre cos que impossibilita que puguem continuar repetint-la. L'acció ha deixat de tenir sentit, el cervell ja no la reconeix com allò que era (aquella paraula amb sentit, aquell gest amb sentit) i deixa de transmetre adequadament les ordres al nostre cos perquè la porti a terme amb èxit.

Què és, però, allò que dona sentit a una obra musical? De sentits, en la música, en podem buscar de molt diversos, però hi ha un element que és fins a tal punt bàsic que, si en prescindim, és absolutament impossible que la música pugui ser percebuda com a música: el pas del temps. Tocar o escoltar una obra musical equival a percebre, en un flux temporal, *ahora*, allò que ja hem escoltat i la nostra memòria reté, allò que estem escoltant en present estricte i allò que la nostra capacitat d'anticipació és capaç de preveure. No és gens estrany que els dos filòsofs que han reflexionat de manera més profunda sobre la vivència humana del temps, Agustí d'Hipona (*Confessions*, xi, 14-28) i Edmund Husserl (2010), recorrin constantment a exemples musicals per il·lustrar les seves respectives (i completament deutora, la del segon, de la del primer) visions del temps. No es tracta d'un fenomen gens diferent del que succeeix quan llegim un text, quan veiem una obra de teatre o una pel·lícula. Només que, en la música, aquest desplegament simultani de passat, present i futur es construeix d'acord amb un sistema de referències estrictament temporal (la *durada* de cada nota, que no és mai una referència absoluta, sinó relacional: el doble, la meitat, una quarta part del *temps* que en dura una altra). ¿Podem esperar, d'una obra tan manifestament reiterativa com *Vexations*, que es compleixi aquesta condició de simultaneïtat de les tres dimensions temporals? Sí i no. En termes estrictament *interns* (és a dir, en l'interior de cadascuna de les repeticions), es fa difícil pensar que l'interpret pugui desistir-se de la mena de petit relat que

dibuixa la línia melòdica, de la mena de relacions harmòniques que s'estableixen seqüencialment en l'harmonització, etc. Ara bé, en termes *externs*, pensar que, posem per cas, quan l'interpret està tocant la repetició que fa 595 (multipliquem-ho per quatre si, com hem dit més amunt, volem prendre en consideració la repetició del baix), pugui tenir present les 594 anteriors i anticipar, encara, les 245 restants fa de més mal imaginar.

Què, doncs? És que l'interpret no ha repetit, *realment*, 595 vegades el mateix tema quadruplicat? Com podria no tenir-ne consciència? I com podria portar endavant la interpretació sense, alhora, una mínima noció de quin és el seu objectiu, de quantes repeticions li falten per arribar al final? Seria com aviar a córrer un atleta sense proporcionar-li cap noció sobre quina és la meta que ha de conquerir. I això no obstant, estem convençuts que aquesta és l'única manera de tocar *Vexations*. Ningú no pot repetir 840 vegades (molt menys, encara, 3.360 vegades) un mateix tema de manera conscient si no es vol exposar a la mena de tripijocs amb els quals la ment de Peter Evans va castigar-lo. *Vexations* només es pot tocar una vegada. Això és seriós i, per tant, caldrà que ho repetim: *Vexations* només es pot tocar una vegada. El minut i escaig que dura una interpretació del tema quadruplicat. Fins aquí, ningú no hi pot prendre mal. Però la segona vegada (i la tercera, i la quarta, fins a la que fa 840...) que s'empren *de nou* el tema, cal que sigui abordat com si fos veritablement la primera vegada que es toca. No pas repetir una vegada i una altra allò mateix sinó retornar una vegada i una altra allà mateix. Al punt de partida, on la memòria no conserva cap traça d'allò que ha tocat anteriorment ni l'expectació hi veu més enllà del final de la pàgina. Vist així, la partitura de *Vexations* és indubtablement una obra musical, però la seva repetició (840 vegades) aconsegueix destruir, com a mínim en l'interpret, la seva relació natural amb el passat (la memòria) i amb el futur (l'expect-

tació) i, per tant, absteure'l completament del temps. La música es converteix en el mitjà de destrucció de les seves pròpies condicions de possibilitat.

Pot semblar exagerat i difícil de creure, però quan ara fa quinze anys, ens vam alçar de la banqueta del piano després de vint hores d'estar-hi asseguts, no teníem cap consciència que hagués passat més d'un minut i mig, ni d'haver tocat l'obra més d'una vegada. No ens havíem *estudiat* l'obra prèviament, però ens havíem pres de manera ben seriosa l'advertiment de Satie: ens havíem preparat, en el silenci més gran, per a immobilitats serioses.

Bibliografia

- BRYARS, Gavin (1983) «'Vexations' and its Performers». *Contact*, núm. 26, p. 12-20.
- CAGE, John (1958) «Silence». *Art News Annual*, vol. 27.
- DAWSON, Christophe (2001) «Erik Satie's *Vexations*. An Exercise in Immobility». *Canadian University Music Review*, vol. 21, núm. 2, p. 29-40.
- GILLMOR, Alan (1982) «Satie, Cage, and the New Asceticism». *Contact*, núm. 25, p. 15-20.
- GILLMOR, Alan (1988) *Erik Satie*. New York: Macmillan.
- GOWERS, Patrick (1965) «Satie's Rose Croix Music (1891-5». *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 92, p. 1-25 DOI: <https://doi.org/10.1093/jrma/92.1.1>
- HUSSERL, Edmund (2010) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- KOHLMETZ, Christine; KOPIEZ, Reinhard; ALTENMÜLLER, Eckhart (2003) «Stability of Motor Programs During a State of Meditation: Electro cortical Activity in a Pianist Playing 'Vexations' by Erik Satie Continuously for 28 Hours». *Psychology of Music*, vol. 31, núm. 2, p. 173-186.
- KOPIEZ, Reinhard (1999) «Die Performance von Erik Saties *Vexations* aus Pianistensicht». *Musikwissenschaft zwisc-*

hen Kunts, *Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Würzburg, p. 303-311.

ORLEDGE, Robert (1998) «Understanding Satie's 'Vexations'». *Music & Letters*, vol. 79, núm. 3, p. 386-395.

WHITING, Steven M. (2010) «Serious Immobilities: Musings on Satie's "Vexations"». *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 67, Heft 4, p. 310-317.

