

SATIE

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

3

Morceaux en forme de Poire

à quatre mains
for Piano Duet
für Klavier zu vier Händen



Bärenreiter

SATIE

3

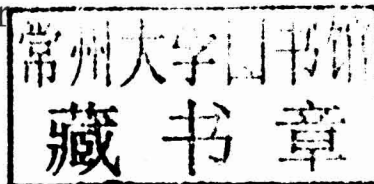
Morceaux en forme de Poire

(à quatre mains)
avec une
Manière de Commencement,
une Prolongation du même
& Un En Plus,
suivi d'une Redite

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jens Rosteck

Hinweise zur Aufführungspraxis von
Notes on Performance Practice by
Steffen Schleiermacher



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10809

VORWORT

ENTSTEHUNG UND REZEPTION

Mit den emblematischen 3 *Morceaux en forme de Poire* von 1903 legte Erik Satie seinen ersten wichtigen Beitrag zur vierhändigen Klaviermusik vor. Sie stellen nicht nur sein bekanntestes und anspruchsvollstes Werk für diese Besetzung dar, sondern bilden auch den Auftakt zu einer ganzen Reihe ähnlicher Zyklen, sowohl Originalkompositionen als auch Bearbeitungen eigener Bühnen- und Orchesterwerke – darunter *Aperçus désagréables* (1908–1912), *En habit de cheval* (1911), *Trois petites pièces montées* (1919/20) sowie die kongenialen vierhändigen Klavierfassungen von *Parade* (1916 bis 1917; unter Einbezug von Geräuschen wie Revolvergeschüssen, Sirene und Schreibmaschinengeklapper) und *La Belle excentrique* (1920).

Für einen menschen-scheuen Eigenbrötler und Anti-Traditionalisten wie Satie schien die Auseinandersetzung mit dem vierhändigen Klavierspiel – Inbegriff des bürgerlich-geselligen Zusammenseins – nicht unbedingt nahe zu liegen. Dem nicht zuletzt auch im (spontanen) Zusammenspiel mit anderen Interpreten erfahrenen Kabarett-pianisten und Chansonbegleiter am Montmartre ging es offenkundig jedoch nicht um das routinierte Fortführen einer beliebten Musizierform, sondern vielmehr um die innovative Anverwandlung dieses bourgeois Genres, das sich als experimentelles – und nicht selten humoristisches – „divertissement“ in den Salons, Galerien, Avantgarde- und Unterhaltungslokalen von Paris längst etabliert hatte.

Seit Ende der 1890er-Jahre befand sich Satie in einer Phase der Verunsicherung und des Innehaltens. Die Arbeit an einigen kürzeren (Vokal-)Kompositionen, als unbefriedigend oder unzulänglich empfunden, war zum Stillstand gekommen oder wurde abgebrochen; an seinem Wohnort im südlichen Pariser Vorort Arcueil fühlte er sich zusehends isoliert. Lediglich der intensive künstlerische und menschliche Austausch mit Debussy verschaffte ihm Inspiration und Anregungen: „Ich bin ziemlich allein hier. Wenn ich Debussy nicht hätte [...], wüsste ich nicht, wie ich meinem armseligen Denken Ausdruck verleihen sollte, wenn ich es überhaupt noch ausdrücke.“¹ Die Uraufführung von

dessen epochalem drame lyrique *Pelléas et Mélisande* am 30. April 1902 versetzte Satie in einen schockartigen Zustand. An seinen jüngeren Bruder Conrad schrieb er über das Werk knapp: „sehr schick! absolut famos.“² Gleichzeitig aber übte das Ereignis eine geradezu kathartische Wirkung auf Satie aus, wie eine Bemerkung gegenüber Jean Cocteau verrät: „In dieser Hinsicht gibt es nichts mehr zu tun; ich muss etwas anderes finden, sonst bin ich verloren.“³ Die Überwindung dieses Zustands kreativer Lähmung gelang Satie im Folgejahr während der Beschäftigung mit seinem „Birnen“-Zyklus. Bedeutete das Aufgreifen und Verarbeiten eigener früherer Kompositionen einerseits eine Art Bestandsaufnahme seines bisherigen Schaffens, so eröffnete es andererseits einen Ausweg aus der kompositorisch festgefahrenen Situation und ermöglichte die Loslösung vom übermächtigen Vorbild seines Freundes Debussy. Die weit verbreitete Darstellung, Satie habe mit den Stücken und ihrem spaßig-absurden Titel auf die formale Kritik Debussys und dessen Vorwurf, mangelnde Sorgfalt walten zu lassen, reagiert, lässt sich – auch und vor allem vor diesem Hintergrund – nicht hinreichend belegen: Hatte sich doch Debussy selbst nach der Uraufführung seiner Oper mit dem Verdikt der Formlosigkeit konfrontiert gesehen, prominent geäußert durch Vincent d'Indy, dem Direktor der Schola cantorum.⁴

Am 17. August 1903 informierte Satie Debussy in launiger Manier erstmals über sein derzeitiges Projekt: „Erik Satie arbeitet derzeit an einem amüsanten Werk, das *Zwei Stücke in Birnenform* genannt wird. [...] Er ist der Ansicht, dass es allem, was bis zum heutigen Tage geschrieben wurde, überlegen ist.“⁵ Wahrscheinlich ist, dass es sich hierbei um die Stücke *I* und *II* handelte,⁶ da

1901; Erik Satie, *Correspondance presque complète, réunie, établie et présentée par Ornella Volta*, Paris 2000, S. 101.

2 Brief vom 27. Juni 1902; ebd., S. 105.

3 Jean Cocteau, *Fragments d'une conférence sur Éric Satie* [sic] (1920), in: *Revue musicale* 5, März 1924, S. 221; Repr. u. a. in: ders., *Erik Satie*, Lüttich 1957.

4 Vgl. Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris 1932, S. 197, sowie Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, Paris 2009, S. 332, und Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 791 und 912.

5 Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 110 und 790.

6 Vgl. Patrick Gowers, *Erik Satie: His Studies, Notebooks and Critics*, Bd. 1, Diss., University of Oxford 1966, S. 118–146, und Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 263–267, sowie Armengaud, *Satie* (s. Anm. 4), S. 330–342, und in Teilen abweichend Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 55f. und 286f.

1 Hier und im Folgenden: Übersetzung aller französischen Zitate und Texte von Jens Rostek. – Brief an Conrad Satie vom Juni

Satie in einer frühen Niederschrift von Nr. III für sich notierte, die Trias der *Morceaux* mit weiteren Sätzen zu umrahmen: „Ein oder mehrere ‚Vorworte‘ [Avant-propos], ‚Anfänge‘, ‚Ergänzungen‘ [Supplétifs] und einige ‚Noch mehr‘ [En plus] schreiben“⁷ (eine dicke Schwärzung neben der Ziffer 3 auf dem Titelblatt zu Nr. I–III in Quelle A deutet möglicherweise auf die Tilgung einer früheren „2“ hin). Dazu integrierte er ein Eröffnungsstück (*Manière de Commencement*) und als – vorläufigen – Schlusspunkt einen fünften Satz (*En plus*), auf dessen Rückseite er die (zum Zeitpunkt des Erstdrucks von 1911 nicht mehr aktuellen und wohl deshalb in diesen nicht übernommenen) *Recommandations* niederschrieb. Den mit religiös-okkulten Anspielungen versehenen Text leitete er mit einer pathetischen, gleichwohl zutreffenden Feststellung ein:

Empfehlungen

Ich befinde mich an einem bemerkenswerten Wendepunkt der Geschichte Meines Lebens. / In diesem Werk bringe Ich mein angemessenes und natürliches Erstauen zum Ausdruck. / Glauben Sie mir, trotz der Veranlagungen. / Treiben Sie kein Spiel mit den unbekannten Amuletten Ihrer kurzlebigen Einsicht; heiligen Sie Ihre / geliebten Wortblasen: Gott wird Ihnen vergeben, wenn er es wünscht, / vom ehrbaren Zentrum der alles verbindenden Ewigkeit aus, wo in Feierlichkeit, / mit Überzeugung alles gewusst wird. / Das Bestimmte kann nicht gefrieren; das glühend Leidenschaftliche löscht sich selbst aus; / das Jähzornige hat keine Existenzberechtigung. / Mehr kann ich nicht zulassen, obwohl Ich Mich vorübergehend verzehnfacht habe, / und dies entgegen jeglicher Vorsichtsmaßnahme. / Ist das nicht alles? / Ich rede es Mir ein. / ERIK SATIE / 6. November 1903

Erst jetzt dürfte Satie, wie der auf dem Titelblatt nachträglich eingezwängte Satztitle erkennen lässt,⁸ den ersten der beiden kürzeren Rahmensätze (*Prolongation du même*) eingefügt haben, danach die als Epilog dienende *Redite*. Auf diese Weise erhielt die Suite einen formvollendet symmetrischen Aufbau mit einem Zentrum (dem dreiteiligen *Morceau* Nr. II) und einer doppelten Klammer, bei dem die drei Kernsätze (die eigentlichen *Morceaux en forme de Poire*) von jeweils zwei Außensätzen eingefasst werden. Die in der autographen Stichvorlage A identische Paginierung der beiden Außensätze mit II–VII (bzw. II–V und VI–VII) sowie Saties Vermerk „(Morceaux en forme de poire)“ bzw. „Morceaux en forme de poire“ am Ende von *Prolongation du même* und *Redite* könnte auf eine ursprüng-

lich prinzipielle Austauschbarkeit des ersten und letzten Satzpaars hindeuten. Die Änderung der Seitenzahl „24“ in „33“ auf dem Vorsatzblatt des Verlegers zur Stichvorlage lässt vermuten, dass Satie einzelne Stücke möglicherweise erst ergänzte, nachdem er die Reinschrift A beim Verlag eingereicht hatte.

Die eigenwillige Metaphorik des Titels und die darin genannte Zahl der Sätze sorgten von Beginn an für erhebliche Irritation. „Une poire“, eine Birne, wie sie als stilisiertes Ornament in Dreier-Serien schon die Titelseite des Erstdrucks (ED) von 1911 zierte, bezeichnet im Französischen auch wenig schmeichelhaft einen Trottel oder Dummkopf. Ornella Volta hat auf die Ähnlichkeit der besonderen Physiognomie der Birne mit dem seinerzeit beliebten Kinderspielzeug des Kreisels hingewiesen: Dieser entspreche mit seinem „birnenförmigen“ Rotieren der musikalischen Gestalt der *Morceaux*, die Vergangenes rekapitulierend und in wechselnden Ausformungen als „neu“ präsentierend eben „unablässig um sich selbst kreisten“.⁹

In der Satie-Forschung hat sich die Auffassung durchgesetzt, Satie habe mit den 3 *Morceaux en forme de Poire* eine Bilanz seines bisherigen Schaffens vorgelegt, in Form einer Sammlung, eines mehrfachen Selbstzitats, eines „best of“¹⁰ oder auch einer Synthese.¹¹ Tatsächlich hatte er höchst unterschiedliche Materialien aus früheren zum Teil unvollendeten, Skizze gebliebenen Kompositionen aus den Jahren 1890 bis ca. 1901 auf eine Weise ausgewertet und umfunktioniert, die über ein bloßes „Recycling“ weit hinausging und ihm offenbar als kompositorischer Spiegel wie neuer Ausgangspunkt diene. So übernahm er als *Manière de Commencement* die heute als siebte bekannte *Gnossienne*¹² aus seiner Bühnenmusik zu Joséphin Péladans Rosenkreuzer-Stück *Le Fils des étoiles* (1891/92) mit der dazugehörigen Überleitung, die dem Eingangsstück hier als Miniatur-Präludium vorangestellt ist. Für deren Fortsetzung (*Prolongation du même*) – in der hinsichtlich des musikalischen Materials allerdings nichts „verlängert“ wird – verwertete er *Le Roi soleil de plomb* (um 1901), ein unvollendetes Cabaret-Chanson. Nur bei *Morceau* Nr. I (1903) handelt es sich um eine Originalkomposition.¹³ In Nr. II werden Motive und Wen-

9 Vgl. Ornella Volta in: Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 791.

10 Vgl. dazu insbesondere Orledge, *Satie the Composer* (s. Anm. 6), S. 55.

11 Whiting, *Satie the Bohemian* (s. Anm. 6), S. 263f.

12 Satie, *Gnossiennes*, hrsg. von Jens Rostek, mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Steffen Schleiermacher, Kassel u. a. 2013 (BA 10807).

13 Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, frühe Niederschrift: Ms. 9599, S. 19–21.

7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 10044.

8 Vgl. auch Whiting, *Satie the Bohemian* (s. Anm. 6), S. 265.

dungen aus den Kabarett-Liedern *Imperial-Napoléon* (um 1901) und *Le Veuf* (um 1899) weitergeführt, in Nr. III teilweise Material aus *The Dreamy Fish* (1901) und einer Frühfassung der *Danse de travers II* (aus *Pièces froides*, 1897), eingebettet in einen schroffen, dissonanten musikalischen Rahmen. Für *En plus* nutzte Satie eine 1890 komponierte *Danse* für Orchester, die wie eine Mischung aus einer *Gymnopédie* und einer *Gnossienne* wirkt, und für die *Redite* – auch hier wird an das vorangegangene Stück musikalisch nicht angeschlossen bzw. daraus nichts „wiederholt“ – griff er auf den mittleren Abschnitt aus *Le Bœuf Angora* von 1901 zurück. Einem neu komponierten Satz (*Morceau* Nr. I) stehen somit fünf parodierte und ein teilweise parodierter Satz (*Morceau* Nr. III) gegenüber. Bemerkenswert dabei ist, dass Satie im Falle der *Manière de Commencement* eigens auf die Vorlage, die *Gnossienne* aus *Le Fils des étoiles*, verweist, an deren wesentliche Substanz er nicht rührte und deren charakteristischer Gestus als musikalische Signatur des ganzen Zyklus fungiert.

Bis zur Publikation der Suite sollten jedoch noch acht Jahre vergehen: Der Vorabdruck der *Morceaux* Nr. I und II erfolgte erst am 15. März 1911. Kurz zuvor, am 9. März, hatte Satie den Vertrag mit dem Verlag Rouart, Lerolle & C^{ie}. unterzeichnet. Am 6. September berichtete er seinem Bruder Conrad, dass er die Fahren korrigiere, wenige Tage später sah er sie zusammen mit Debussy durch.¹⁴ Am 18. November schließlich schrieb er dem Komponisten und Musikkritiker Roland-Manuel, die *Morceaux* seien nun zu kaufen; er zähle darauf, dass dieser sie der Öffentlichkeit verständlich nahe bringen werde.¹⁵

Gegen eine Einschätzung des Zyklus als Ausdruck der Stagnation oder als Schlussstrich, Rekapitulation und Selbstvergewisserung und für eine Bewertung als innovativer Neubeginn sprechen die nahezu ideale „Verwandelbarkeit“ vokaler und instrumentaler Materialien in einen genuin vierhändigen Klaviersatz, die beachtliche stilistische Bandbreite, eine spürbare Musizierfreude und ein nicht zu leugnender Elan, die Verwendung amüsanten, quasi-dadaistischer Titel (kurzzeitig hatte Satie auch *Album pour les sourds* als Werk- oder Untertitel erwogen),¹⁶ wie sie bald für seine Kompositionen fast zur Regel werden sollte, Saties Stolz auf das gelungene Œuvre und die Tatsache, dass sich der Zyklus von Anfang an eines unerwartet gro-

ßen Zuspruchs in der Öffentlichkeit und bei Kollegen erfreute. Dass die *Morceaux* binnen Kurzem regelrecht zu seinem Paradestück¹⁷ avancierten, deren herausgehobene wie selektive Wahrnehmung Satie gelegentlich verärgerte,¹⁸ hatte durchaus karrierefördernde Konsequenzen: Nach zahlreichen privaten und (halb-)öffentlichen Aufführungen, u. a. mit Ravel und Ricardo Viñes am 16. Januar 1904 in einer Soiree des Malers Paul Sordes,¹⁹ fand die öffentliche Premiere mit Satie und Viñes am 18. April 1916 im Rahmen des *Festival Satie – Ravel* in der Pariser Salle Huyghens statt,²⁰ der auch Jean Cocteau bewohnte.²¹ Sie stand am Anfang des ambitionierten szenisch-tänzerischen Gesamtkunstwerks *Parade*, an dem die Ballets Russes unter Sergej Djagilew, der Choreograf Léonide Massine, Cocteau als Librettist, der Dirigent Ernest Ansermet und Pablo Picasso (Bühnenbild, Kostümdesign) zusammenwirken sollten. Witz, Charme und Esprit des „birnenförmigen“ Klavierduos, die unvermittelten, charakteristischen Fortissimo-Ausbrüche (in Akkord-Clustern), die archaisierenden Skalen-Ausschnitte und Kabarett-Einsprengsel, Saties sprachliche Idiosynkrasien und Bizzarrerien wirkten ausschlaggebend für Cocteau – der zunächst Strawinsky für diese Aufgabe vorgesehen hatte –, Satie mit der Musik für *Parade* zu beauftragen. Cocteau hatte dabei an eine Inszenierung des Klavierzyklus gedacht,²² was Satie mit dem Argument, nicht auf alte Werke zurückgreifen zu wollen, jedoch vehement zurückwies.²³ Symmetrische Anlage und Struktur der *Parade*-Partitur weisen indessen deutliche Parallelen zu den *Morceaux en forme de Poire* auf.²⁴

Die „Stücke in Birnenform“, orchestriert von Roger Désormière und von Darius Milhaud als Suite für Violine und Klavier arrangiert,²⁵ haben sich heute einen festen Platz im Repertoire für Klavier zu vier Händen erobert und stehen gleichberechtigt neben den vier anderen großen französischen vierhändigen Zyklen aus den Jahren zwischen Fin de Siècle und Ende des Ersten Weltkriegs: Debussys *Petite Suite* (1888–1889), Faurés

14 Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 1082, 155 und 157 (Brief an Roland-Manuel vom 9. September 1911).

15 Ebd., S. 160.

16 „Album für Taube“; Notiz am linken Rand der ersten Seite einer Niederschrift von *Morceau* Nr. III; Ms. 10044 (s. Anm. 7).

17 Von Whiting als „warhorse“ (Schlachtross) apostrophiert; *Satie the Bohemian* (s. Anm. 6), S. 467.

18 Vgl. seinen Brief an Viñes vom 19. April 1916; Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 237.

19 Ebd., S. 1082.

20 Ebd., S. 225.

21 Ebd., S. 726–729.

22 Vgl. hierzu Ornella Volta, ebd., S. 727f. und 865.

23 Ebd., S. 726–729.

24 Dazu ausführlich Whiting, *Satie the Bohemian* (s. Anm. 6), S. 474.

25 Auf die Milhaud-Bearbeitung weist Ornella Volta hin; Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 986. – 1924 präsentierte Massine im Pariser Théâtre de la Cigale unter dem Titel *Premier amour* ein Puppen-Ballett zur Musik der *Morceaux*; siehe ebd., S. 840.

Dolly (1893–1896), Ravels *Ma mère l'oye* (1908–1910) und Poulencs *Sonate* (1918, rev. 1939).

ZUR EDITION

Die vorliegende Edition stützt sich, unter Berücksichtigung der vollständigen, von Satie mit September 1903 datierten autographen Reinschrift (Quelle **A**), die als Stichvorlage diente, sowie der von ihm durchgesehenen Korrekturabzüge des Erstdrucks (Quelle **KE**), auf den 1911 erschienenen Erstdruck (Quelle **ED**). Die in den vier Rahmensätzen in **A** vereinzelt enthaltenen Fingersätze von unbekannter Hand und gegenüber **ED** im gesamten Manuskript deutlich höhere Zahl dynamischer Gabeln legen nahe, dass die Handschrift auch für Aufführungen verwendet wurde. Die im März 1911 mit weiteren Klavierstücken Saties erschienenen Vorabdrucke von *Morceau* Nr. I und des A-Teils von *Morceau* Nr. II (Quellen **VA_I** und **VA_{II}**) in der *Revue Musicale* sind aufgrund zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten (siehe *Critical Commentary*) von nachgeordneter Bedeutung.

Editorische Zusätze sind durch eckige Klammern (Pausen, dynamische Bezeichnungen, Staccato-Punkte), Kleinstich (Akzidenzien) und Strichelung (Bögen) kenntlich gemacht. Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korrigiert sowie Akzidenzien, deren Setzung heutiger Konvention entspricht, kommentarlos ergänzt bzw. bei übergebundenen Noten nach dem Taktstrich nur bei Zeilenwechsel wiederholt. Gleich-

lautende Tempoangaben, die in dem in Primo und Secondo getrennten Erstdruck für jeden Part gesondert angegeben sind, erscheinen im vorliegenden Partiturdruk nur einmal über dem oberen System des Primospielers. Jeweils zum Primo und Secondo werden sie nur bei abweichender Position gesetzt. In **A**, **KE** und **ED** übereinstimmend zwischen Primo und Secondo auftretende Differenzen dynamischer Angaben wurden unverändert beibehalten, ebenso die zahlreichen Abweichungen paralleler Stellen hinsichtlich Artikulation, Halsung, Balkung und Bogensetzung innerhalb der Quellen und der Quellen untereinander, ausgenommen wenige Stellen, die eindeutig als Versehen oder Stichfehler zu deuten waren. Die in den Quellen **KE** und **ED** verwendeten Bezeichnungen *Seconda* und *Prima* sind einheitlich mit *Secondo* und *Primo* (hierin auch **A** folgend) wiedergegeben.

DANK

Allen Personen und Institutionen, die die Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe unterstützt haben, sei gedankt, vor allem der Bibliothèque nationale de France für die Bereitstellung von Quellenreproduktionen. Mein besonderer Dank gilt Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel, für wertvolle Hinweise und das aufmerksame Lektorat.

Nizza, Februar 2014
Jens Rosteck

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Um die drei mit Nummern versehenen Mittelstücke der *Morceaux en forme de Poire* herum gruppiert Satie je zwei kurze Vor- und Nachspiele. Diese insgesamt sieben Stücke für Klavier zu vier Händen scheinen auf den ersten Blick keine besonders großen Anforderungen an die beiden Spieler zu stellen, äußere Virtuosität ist ihnen – wie allen Stücken Saties – eher fremd. Auch gibt es keine verwegenen Überkreuzungen der Hände, die beiden Spieler kommen sich in der Mittellage kaum gegenseitig ins Gehege. Doch unterschätze man die Subtilität und Raffinesse der Stücke nicht. Das betrifft in erster Linie die dynamischen Abstufungen der einzelnen Stimmen, die minutiöse Beachtung der manchmal seltsam wirkenden dynamischen Angaben und auch die Pedalbehandlung.

Und auch „formlos“ sind Saties Stücke keineswegs, wie die beharrlich kolportierte Geschichte nahelegen will, der zufolge Debussy, dem Satie freundschaftlich verbunden war, in irgendeinem Zusammenhang die Formlosigkeit mancher Kompositionen von Satie beklagt und dieser daraufhin eben diese „Stücke in Birnenform“ gleichsam zur ironischen Rechtfertigung komponiert hätte. Um der Gefahr zu entgehen, „Form“ mit „Uniform“ zu verwechseln, verlangte Satie sich in Aufbau und Ablauf seiner Kompositionen große Flexibilität und auch Unvorhersehbarkeit ab. Was aber mag eine musikalische „Birnenform“ sein? Oder verweist der Titel eher auf eine andere Bedeutung von „poire“ – umgangssprachlich für „Dummkopf“?

Wie grundsätzlich in der Literatur für Klavier zu vier Händen sollte meist der Secondo-Spieler das rechte Pedal bedienen, jedoch stets auch die Stimmen des Primo-Spielers im Auge und Ohr haben. Es ist sicher nützlich, in der Probenphase öfters die Plätze zu tauschen und die Partie des jeweils anderen zu spielen. Die Forderung nach sauberem Legato-Spiel, ohne die Harmonien oder Linien verschwimmen zu lassen, macht die Pedalbehandlung zum Teil virtuoser als das Spiel der Hände!

Manière de Commencement Bis auf die Schlusswendung entspricht dieses Eröffnungsstück der siebten *Gnossienne* und ist als solche wiederum eine „Auskoppelung“ aus *Le Fils des étoiles*. Satie bearbeitete sie, zusammen mit den gleichfalls seiner Bühnenmusik von 1891/92 entstammenden, aber modifiziert übernommenen vier Einleitungstakten für Klavier zu vier Händen und versah sie mit dynamischen Angaben, Phrasierungen und Spielanweisungen. Nach der etwas

langsameren Einleitung scheint ♩ = ca. 56 als Tempo empfehlenswert. Die Arbeitsteilung der beiden Spieler in diesem Stück ist eindeutig: Der Primo-Spieler hat die Melodie zu gestalten (meist einstimmig bzw. mit Oktavverdoppelungen), der Secondo-Spieler begleitet. Letzterer, der hier wie im gesamten Stück für die Pedale zuständig ist, sollte darauf achten, dass der Satz durchsichtig bleibt, vor allem, dass die Bassviertel (mit Staccato-Punkt) nicht im Pedal nachklingen. Andererseits müssen die melodiebildenden Tonwiederholungen des Primo-Spielers an diesen Stellen trotzdem gebunden erscheinen.

Prolongation du même Als Tempo sei ♩ = ca. 80 angeraten. Der Satz lebt von den krassen dynamischen Unterschieden, die plötzlich erfolgen sollen. Man hüte sich vor Crescendi, wo sie nicht notiert sind. Der hingetupfte Satz darf auch an den lauten Stellen nicht brutal klingen. Besonders am Schluss vermeide der Secondo-Spieler einen zu massiven Klang in der Basslage.

I Dieses erste Stück „in Birnenform“ – als Tempo ist vielleicht ♩ = ca. 54 angemessen – fließt ruhig dahin, nur unterbrochen durch die drei plötzlichen (!) Schreckschüsse im Fortissimo (T. 11, 17 und 31). Besondere Beachtung verdient in diesem Satz das ständige Nebeneinander von zarter Begleitung und sanglicher Melodie. Man sehe sich vor, zu viel rechtes Pedal zu gebrauchen, das die Begleit-Tupfen verschmiert. Sinnvoll erscheint hier, dass beide Spieler beim Üben einmal Melodie und Begleitung (die sich ja oft auf beide Spieler verteilt) getrennt üben. Immer wieder mysteriös wirkt in den Takten 32–35 der in der linken Hand des Primo-Spielers viermal wiederholte Ton *c*¹.

II Das ist der schnelle Satz des Zyklus – nicht langsamer als ♩ = ca. 126! Doch achte man darauf, dass insbesondere bei den Tonrepetitionen eine gewisse Eleganz erhalten bleibt. Um die metrische Ambivalenz des Anfangsmotivs etwas zu entwirren, empfiehlt es sich für den Primo-Spieler, das erste Sechzehntel des zweiten Volltaktes mit einem kleinen Akzent zu spielen, damit deutlich wird, wo der Taktschwerpunkt ist. Im weiteren Verlauf „plappert“ der A-Teil dieses Satzes fröhlich vor sich hin. Im mittleren B-Teil (er ist die mittlere Achse des gesamten Zyklus) ist ein deutlich langsames Tempo ratsam und die Spieler sollten besonderes Augen- und Ohrenmerk auf die klangliche Mixtur zwischen den drei oberen Händen und deren gemeinsame Agogik legen.

III Der Effekt des „brutal“ zu nehmenden Anfangs beruht auf seinen abrupten Wechseln zwischen Piano und Forte. Im zweiten Takt mag der Secondo-Spieler das Piano-Zeichen in der ersten Takthälfte ergänzen, das jedoch (versehentlich oder absichtlich?) in sämtlichen Quellen (auch in der ersten Niederschrift) fehlt. Auch im weiteren Verlauf ist Plötzlichkeit wesentlich, beispielsweise führt in T. 12 das Crescendo nicht zum Fortissimo, dieses muss vielmehr abrupt die Musik aufsprengen. Schneller als $\text{♩} = \text{ca. } 80$ würde für diesen Teil schon zu lebendig wirken.

Der zweite Abschnitt dieses Satzes ist mein persönlicher Favorit unter den „Birnenstücken“; er trägt allerdings die etwas befremdliche Spielanweisung *comme une bête*. Die Übersetzung schafft wenig Klarheit: Man spiele eben wahlweise wie ein Tier oder wie ein Narr ... Dieser Abschnitt ist der raffinierteste des Zyklus, sowohl hinsichtlich der Harmonik, der Stimmverteilung, des Kolorits als auch der metrischen und dynamischen Feinheiten. Die letzten sechs Takte wischen dann trotzig – im Anfangstempo – die geheimnisvolle Feenzauber-Atmosphäre weg.

En plus Das Stück trägt einen ähnlichen Charakter wie das erste des Zyklus und könnte auch als *Gnos-sienne* durchgehen. Die Arbeitsteilung ist klar: Der Primo-Spieler hat die sangliche Melodie, der Secondo-

Spieler verharret in seinem begleitenden, zarten Ostinato. Jede Eile ist hier fehl am Platze, als Tempo sollte $\text{♩} = \text{ca. } 96$ ein Anhaltspunkt sein.

Redite Ein ruhiges Tempo um $\text{♩} = \text{ca. } 48$ verleiht dem unpräzisen Schluss-Stück die rechte Würde. Der Secondo-Spieler darf dabei zu Beginn kurz mit einer Tenormelodie glänzen. Wichtig ist, dass seine linke Hand und die Nachschläge des Primo-Spielers davon unbehelligt bleiben. Im weiteren Verlauf verlegt sich der Secondo-Spieler erneut auf ein – harmonisch durchaus verwegenes – Ostinato und der Primo-Spieler spielt seine einstimmigen melodischen Motive. Er gehorche dabei Saties Anweisung zuweilen mit der rechten und der linken Hand die gleichen Tasten zu spielen! Kurz vor Schluss gibt es durch das plötzlich auftretende Fortissimo in T. 21 noch eine kurze Schrecksekunde (für die Hörer!). Dann entschwindet der Satz und damit der ganze Zyklus schließlich in die Unendlichkeit.

Was sollen die vielen Worte? Erik Satie rät in der *Empfehlung* zu seinen 3 *Morceaux en forme de Poire* enigmatisch: „Heiligen Sie Ihre geliebten Wortblasen.“

Leipzig, Februar 2014
Steffen Schleiermacher

PREFACE

GENESIS AND RECEPTION

With the emblematic 3 *Morceaux en forme de Poire* of 1903, Erik Satie presented his first important contribution to the repertoire for piano duet. They not only represent his most well-known and challenging work for this formation, but also constitute the starting point for a whole series of similar cycles, both original compositions as well as arrangements of his own stage and orchestral works, including *Aperçus désagréables* (1908–12), *En habit de cheval* (1911), *Trois petites pièces montées* (1919/20), as well as the congenial versions for piano duet of *Parade* (1916–17; incorporating noises such as revolver shots, sirens, and the clattering of a typewriter) and *La Belle excentrique* (1920).

For a shy eccentric and anti-traditionalist like Satie, the occupation with four-hand piano playing – the epitome of bourgeois-social conviviality – would hardly seem to suggest itself. Yet, for the cabaret pianist and chanson accompanist in Montmartre, who if nothing else was also experienced in (spontaneous) ensemble playing with other performers, it obviously was not a matter of a routine continuation of a popular form of music-making, but rather of an innovative adaptation of this conservative genre that had long since established itself as an experimental – and not seldom humorous – “divertissement” in the salons, galleries, avant-garde cafés, and entertainment establishments of Paris.

Since the end of the 1890s, Satie found himself in a phase of insecurity and reflection. The work on several short (vocal) compositions, which he felt to be unsatisfying and inadequate, had come to a standstill or was broken off; in his residence in the southern Parisian suburb of Arcueil, he felt himself increasingly isolated. Only the intensive artistic and human interaction with Debussy gave him inspiration and stimulation: “I am rather alone here. If I did not have Debussy [...] I would not know how I should lend expression to my wretched thinking, if I even express it at all.”¹ The premiere of Debussy’s *drame lyrique*, the epoch-making *Pelléas et Mélisande* on 30 April 1902 was a shock for Satie. He tersely wrote to his younger brother Conrad about the work: “very chic! Absolutely splen-

did.”² At the same time, the event had an almost cathartic effect on Satie, as a remark made to Jean Cocteau reveals: “In this respect, there is nothing more to do; I must find something else, otherwise I am lost.”³ Satie succeeded in overcoming this state of creative paralysis the following year during the occupation with his “pear” cycle. Whereas, on the one hand, the taking up and reworking of his own earlier compositions signified a kind of stocktaking of his work up to that time, it opened up, on the other hand, an avenue of escape from the compositional gridlock and made possible the liberation from the overpowering role model of his friend Debussy. The frequently repeated account – that with the pieces and their droll-absurd title, Satie reacted to Debussy’s criticism as regard to the form and to his reproach that Satie did not exercise enough care – cannot be substantiated with sufficient evidence: also and above all against the backdrop of Debussy himself being confronted with the verdict of formlessness after the premiere of his opera, prominently voiced by Vincent d’Indy, the director of the Schola Cantorum.⁴

On 17 August 1903 Satie first informed Debussy in a witty manner about his current project: “Erik Satie is currently working on an amusing work that is called *Two Pieces in the Shape of a Pear*. [...] He is of the opinion that it is superior to everything that has been written up to the present day.”⁵ It is probable that this refers to pieces I and II,⁶ since in an early draft of no. III, Satie made a note to himself to frame the triad of the *Morceaux* with further pieces: “write one or more ‘prefaces’ [‘Avant-propos’], ‘beginnings,’ ‘supplements’ [‘Supplétifs’], and several ‘yet more’ [‘En plus’]”⁷ (a thick black stroke next to the number 3 on the title

2 Letter from 27 June 1902; *ibid.*, p. 105.

3 Jean Cocteau: “Fragments d’une conférence sur Éric Satie” [sic] (1920), in *Revue musicale* 5 (March 1924), p. 221; reprint *idem: Erik Satie* (Liège, 1957), among other places.

4 See Léon Vallas: *Claude Debussy et son temps* (Paris, 1932), p. 197, as well as Jean-Pierre Armengaud: *Erik Satie* (Paris, 2009), p. 332, and Satie: *Correspondance* (see note 1), pp. 791 and 912.

5 Satie: *Correspondance* (see note 1), pp. 110 and 790.

6 See Patrick Gowers: *Erik Satie: His Studies, Notebooks and Critics*, vol. 1 (Diss., University of Oxford, 1966), pp. 118–46, and Steven Moore Whiting: *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall* (Oxford, 1999), pp. 263–67, as well as Armengaud: *Satie* (see note 4), pp. 330–42, and, partially differing, Robert Orledge: *Satie the Composer* (Cambridge, 1990), pp. 55f. and 286f.

7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 10044.

1 Letter to Conrad Satie from June 1901; Erik Satie: *Correspondance presque complète, réunie, établie et présentée par Ornella Volta* (Paris, 2000), p. 101.

page of nos. I–III in source A possibly points to the deletion of an earlier “2”). He additionally integrated an opening piece (*Manière de Commencement*) and, as – tentative – conclusion, a fifth piece (*En plus*) on the reverse side of which he wrote down the *Recommandations* (which were no longer up-to-date by the time of the 1911 publication and probably therefore not taken into the print). This text with religious-occult allusions, he introduced with a solemn, yet accurate assessment:

Recommendations

I find myself at a remarkable turning point in the History of my Life. / In this work, I express My appropriate and natural astonishment. / Believe Me, in spite of the idiosyncrasies. / Do not play with the unknown amulets of your short-lived understanding; sanctify your cherished / word bubbles: God will forgive you, if he wishes, / from out of the honorable center of all-binding eternity, where with solemnity, / with persuasion, everything is known. / The determined cannot freeze: the fervently passionate extinguishes itself; / the irascible has no *raison d'être*. / More I cannot allow, although I have temporarily increased Myself tenfold, / and this contrary to all precautions. / Is that not everything? / I talk Myself into believing it. /
ERIK SATIE / 6 November 1903

As evidenced by the movement title subsequently squeezed-in on the title page,⁸ it was only now that Satie could have added the first of the two short outer movements (*Prolongation du même*), and then the *Redite*, which served as the epilogue. In this way, the suite received a perfectly shaped, symmetrical structure with a center (the tripartite *Morceau II*) and a double bracket with which the three core movements (the actual *Morceaux en forme de Poire*) are framed on either side by two outer movements. The identical pagination of the two outer movements with II–VII (or II–V and VI–VII) in the autograph engraver's copy and Satie's note “(Morceaux en forme de poire)” or “Morceaux en forme de poire” at the end of the *Prolongation du même* and *Redite* could point to an original, general interchangeability of the first and last pair of movements. The alteration of the number of pages from “24” to “33” on the publisher's flyleaf of the engraver's copy suggests that Satie possibly added individual pieces only after submitting the fair copy A to the publisher.

The unconventional imagery of the title and the number of movements named in it caused considerable irritation from the very beginning. “Une poire,” a pear, as it already embellishes the title page of the first edition (ED) of 1911 as a stylized ornament in

groups of three, is also used in French as an unflattering designation for an idiot or fool. Ornella Volta has pointed out the similarity of the particular physiognomy of a pear with the spinning top then popular as a children's toy: with its pear-shaped rotation, it corresponds to the musical structure of the *Morceaux*, recapitulating what has passed and presenting it in changing forms as “new,” while simply “whirling incessantly around itself.”⁹

In musicological research on Satie, the view has ultimately prevailed that with the 3 *Morceaux en forme de Poire* Satie took stock of his previous *oeuvre* in the form of a collection, of a multiple self-citation, of a “best of,”¹⁰ or also of a synthesis.¹¹ In fact, he had exploited and remodeled very different materials from earlier, in some cases unfinished compositions or even sketches from the years 1890 to ca. 1901 in a manner that went far beyond mere “recycling” and which apparently served him as a compositional mirror as well as a new starting point. Thus, as *Manière de Commencement*, he took a piece, today known as the seventh *Gnossienne*,¹² from his incidental music to Joséphin Péladan's Rosicrucian play *Le Fils des étoiles* (1891/92) with its associated transition, which precedes the opening piece here as a miniature prelude. For its continuation (*Prolongation du même*) – in which however nothing is “prolonged” in terms of musical material – he used *Le Roi soleil de plomb* (ca. 1901), an unfinished cabaret chanson. Only *Morceau I* (1903) is an original composition.¹³ In no. II, motifs and turns of phrase from the cabaret songs *Imperial-Napoléon* (ca. 1901) and *Le Veuf* (ca. 1899) are continued as is, in no. III, material partly from *The Dreamy Fish* (1901) and an early version of the *Danse de travers II* (from *Pièces froides*, 1897), embedded here in a rough, dissonant musical setting. For *En plus*, Satie used a *Danse* for orchestra, composed in 1890, that seems like a mixture of a *Gymnopédie* and a *Gnossienne*, and for the *Redite* – here, too, there is no musical connection to the preceding piece and nothing from it is “repeated” – he took recourse to the middle section of *Le Bœuf Angora* (1901). A newly composed movement (*Morceau I*) is thus juxtaposed with five parodied movements and one partly parodied movement (*Morceau III*). It is remarkable that in the case of the *Manière de Commencement*, Satie specifically refers to

9 Cf. Ornella Volta in Satie: *Correspondance* (see note 1), p. 791.

10 Cf. particularly Orledge: *Satie the Composer* (see note 6), p. 55.

11 Whiting: *Satie the Bohemian* (see note 6), p. 263f.

12 Satie: *Gnossiennes*, ed. Jens Rosteck, with notes on performance practice by Steffen Schleiermacher (Kassel, etc., 2013) (BA 10807).

13 Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, early draft: Ms. 9599, pp. 19–21.

8 Cf. also Whiting: *Satie the Bohemian* (see note 6), p. 265.

the model, the *Gnossienne* from *Le Fils des étoiles*, whose essential substance he did not alter and whose characteristic gesture functions as the musical symbol of the whole cycle.

Eight years were yet to pass before the suite was published: the advance publication of *Morceaux I* and *II* took place only on 15 March 1911. Shortly before, on 9 March, Satie had signed the contract with the publishing house of Rouart, Lerolle & C^{ie}. On 6 September, he reported to his brother Conrad that he was proofreading the galleys; a few days later he went through them together with Debussy.¹⁴ On 18 November, finally, he wrote to the composer and music critic Roland-Manuel to tell him that the *Morceaux* were now available for purchase, that he was counting on him to explain them to the public in an understandable manner.¹⁵

The nearly ideal possibilities of “transformation” of vocal and instrumental materials in a genuine setting for piano duet, the considerable stylistic spectrum, a perceptible joy of music-making and an undeniable élan, the use of amusing, quasi-Dadaistic titles (for a short time, Satie had also considered *Album pour les sourds* as the work’s title or subtitle)¹⁶ which were soon to become almost the rule for his compositions, his pride in the successful *oeuvre*, and the fact that the cycle from the very beginning unexpectedly enjoyed great popularity among the public and his colleagues speak against the appraisal of the cycle as an expression of stagnation or as an end point, recapitulation, and attempt at self-reassurance, and in favor of an evaluation as an innovative new beginning. That the *Morceaux* within a short time evolved literally into his showpiece,¹⁷ the exaggerated as well as selective perception of which occasionally exasperated Satie,¹⁸ definitely had career-enhancing consequences: after numerous private and (semi-)public performances, including with Ravel and Ricardo Viñes on 16 January 1904 in a soiree hosted by the painter Paul Sordes,¹⁹ the public premiere took place with Satie and Viñes on 18 April 1916 under the auspices of the *Festival Satie – Ravel* in the Parisian Salle Huyghens,²⁰ at which Jean

Cocteau was also in attendance.²¹ This performance gave the impulse for the ambitious scenic-choreographic Gesamtkunstwerk *Parade*, in which the Ballets Russes under Sergei Diaghilev, the choreographer Léonide Massine, Cocteau as librettist, the conductor Ernest Ansermet, and Pablo Picasso (scenery, costume design) were to interact. The wit, charm, and esprit of the “pear-shaped” piano duo, the unexpected, characteristic *fortissimo* outbreaks (in chord clusters), the archaic scale extracts and cabaret interpolations, and Satie’s verbal idiosyncrasies and bizarreries were the determining factors for Cocteau – who had at first intended to engage Stravinsky for this task – to commission Satie for the music to *Parade*. Cocteau had in mind a staging of the piano cycle,²² which Satie however vehemently rejected with the argument that he did not want to take recourse to old works.²³ However, the symmetrical form and structure of the *Parade* score clearly display parallels to the *Morceaux en forme de Poire*.²⁴

The “Pieces in the Form of a Pear,” orchestrated by Roger Désormière and arranged by Darius Milhaud as a Suite for violin and piano,²⁵ today occupy a prominent place in the repertoire for piano duet and stand on a par with the other great French cycles for this formation from the years between the fin de siècle and the end of the First World War: Debussy’s *Petite Suite* (1888–89), Fauré’s *Dolly* (1893–96), Ravel’s *Ma mère l’oye* (1908–10), and Poulenc’s *Sonate* (1918, rev. 1939).

NOTES ON THE EDITION

The present edition is based on the 1911 first edition (source **ED**), also taking into consideration the complete autograph fair copy, dated by Satie to September 1903 (source **A**), which served as the engraver’s copy, and the galley proofs of the first edition proofread by Satie (source **KE**). The scattered fingerings by an unknown hand preserved in the four outer movements in **A** and the significantly larger number, in comparison to **ED**, of dynamic hairpins in the whole manuscript suggest that **A** was also employed for performances. The advance publications of *Morceau I* and the

14 Satie: *Correspondance* (see note 1), pp. 1082, 155, and 157 (letter to Roland-Manuel from 9 September 1911).

15 Ibid., p. 160.

16 “Album for the Deaf”; note in the left margin of the first page of a draft of *Morceau III*; Ms. 10044 (see note 7).

17 Referred to as a “warhorse” by Whiting; *Satie the Bohemian* (see note 6), p. 467.

18 See his letter to Viñes from 19 April 1916; Satie: *Correspondance* (see note 1), p. 237.

19 Ibid., p. 1082.

20 Ibid., p. 225.

21 Ibid., pp. 726–29.

22 Cf. Ornella Volta, in *ibid.*, pp. 727f. and 865.

23 Ibid., pp. 726–29.

24 For a more extensive discussion, cf. Whiting: *Satie the Bohemian* (see note 6), p. 474.

25 Ornella Volta refers to the Milhaud arrangement; Satie: *Correspondance* (see note 1), p. 986. Under the title *Premier amour*, Massine presented a puppet ballet to the music of the *Morceaux* in the Parisian Théâtre de la Cigale in 1924; see *ibid.*, p. 840.

A section of *Morceau II* (sources VA_I and VA_{II}), which appeared in March 1911 along with other piano pieces by Satie in the *Revue Musicale*, are of only secondary importance due to numerous errors and inaccuracies (see the *Critical Commentary*).

Editorial additions are indicated by square brackets (rests, dynamic markings, staccato dots), small print (accidentals), and dashed lines (slurs and ties). Obvious errors have been corrected tacitly, and accidentals whose placement corresponds to modern usage added without comment or, in the case of tied-over notes, repeated after the bar line only following line breaks. Identical tempo markings, which in the separate Primo and Secondo parts of the first edition are indicated separately, appear in the present score format only once above the upper staff of the Primo part. They appear in both the Primo and Secondo parts only when they are set in different places. Differences in dynamic markings between Primo and Secondo that appear concordantly in A, KE, and ED have been retained unchanged, as have the numerous differing readings

of parallel passages with respect to articulation marks, stemming, beaming, and placement of slurs within a source and among the sources as a whole – except in a few places that are clearly mistakes or engraving errors. The indications *Seconda* and *Prima* used in sources KE and ED are reproduced uniformly as *Secondo* and *Primo* (also following A in this).

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank all persons and institutions who supported the preparation of the present edition, above all the Bibliothèque nationale de France for providing reproductions of the sources. I owe a particular debt of gratitude to Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel, for valuable information and thoughtful editing.

Nice, February 2014

Jens Rosteck

(translated by Howard Weiner)

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

On either side of the three numbered middle pieces of the *Morceaux en forme de Poire*, Satie placed two short preludes and postludes, respectively. At first glance, these seven pieces for piano duet do not seem to place any particularly great demands on the players; superficial virtuosity is rather foreign to them – as it is to all of Satie's pieces. There are also no venturous crossings of hands; the two players hardly get in each other's way in the middle register. Yet, one should not underestimate the subtlety and sophistication of the pieces. This is above all true of the gradations of dynamics in the individual voices, the meticulous attention to the sometimes seemingly strange dynamic markings, and also the use of the pedals.

And Satie's pieces are by no means "formless," as suggested by the persistently repeated story, according to which Debussy, who was on friendly terms with Satie, in one context or the other complained about the formlessness of some of Satie's compositions, as a result of which Satie then composed these very "Pieces in the Form of a Pear" as an ironic self-justification. In order to avoid the danger of confusing "form" with "uniform," Satie demanded of himself great flexibility and also unpredictability in the structure and sequence of his compositions. But what might a musical "pear form" be? Or does the title refer rather to another meaning of "poire" – the colloquial term for "fool"?

As a rule in the repertoire for piano duet, the secondo player is supposed to operate the right pedal, but must always also have the primo player's part in mind and ear. It is certainly useful to occasionally change places during the rehearsal phase, and for each to play the partner's part. The demand for clean legato playing, without allowing the harmonies or lines to become indistinct, at times makes the use of the pedal a more virtuosic task than the playing done by the hands!

Manière de Commencement Apart from the concluding figure, this opening piece corresponds to the seventh *Gnossienne*, and as such is an excerpt from *Le Fils des étoiles*. Satie arranged it, together with the four opening measures, which were likewise taken, albeit modified, from his 1891/92 stage work, for piano duet and provided it with dynamic markings, phrasings, and performance directions. Following the somewhat slower introduction, ♩ = ca. 56 seems advisable. The division of tasks between the two players is clear in

this piece: the primo player has to fashion the melody (usually monophonic or with octave doublings), the secondo player accompanies. The latter, who is responsible for the pedals here and in the entire piece, should take care that the texture remains transparent, and above all that the quarter notes in the bass (with staccato dots) do not resonate in the pedal. On the other hand, the tone repetitions forming the melody in these passages in the primo part must nevertheless appear slurred.

Prolongation du même A suitable tempo would be ♩ = ca. 80. The movement lives from the glaring dynamic differences that should occur suddenly. One should avoid crescendos where they are not indicated. Even in loud passages, the dabbled texture should not sound brutal. Particularly at the end, the secondo player should avoid a sound in the bass register that is too massive.

I This first piece "in the form of a pear" – a tempo of ♩ = ca. 54 is perhaps appropriate – flows along calmly, interrupted only by the three sudden (!) warning shots in *fortissimo* (mm. 11, 17, and 31). In this movement, particular attention should be paid to the constant juxtaposition of the delicate accompaniment and songlike melody. One should be careful not to use the right pedal too much, which would blur the accompanying dabs. It seems sensible here for the two players to practice the melody and accompaniment (which are indeed often split between the two players) separately. The *c¹* repeated four times in the primo player's left hand in measures 32–35 has a mysterious effect time and again.

II This is the fast movement of the cycle – not slower than ♩ = ca. 126! Yet, one should make sure that a certain elegance is retained, especially in the tone repetitions. In order to untangle the metric ambivalence of the opening motif a bit, it is sensible for the primo player to play the first sixteenth note of the second measure with a small accent, so that it becomes clear where the beat is. Subsequently, the A section of this movement "babbles" along cheerfully. In the B section (which is the middle section of the piece and the central axis of the whole cycle), a distinctly slower tempo is advisable, and the players should pay particular attention to the tonal mixture between the three upper hands and their common agogics.

III The effect of the "brutal" beginning is created by its abrupt shifts between *piano* and *forte*. In the sec-

ond measure, the secondo player may want to add the *piano* marking in the first half of the measure, which is however (inadvertently or intentionally?) lacking in all sources, including in the first draft. Also in the further course of the movement, abruptness is essential; in m. 12, for example, the crescendo does not lead to *fortissimo*, but rather this must abruptly burst open the music. A tempo quicker than ♩ = ca. 80 would already be too lively for this section.

The second section of this movement is my personal favorite among the “pear pieces”; it however bears the somewhat disconcerting performance direction *comme une bête*. The translation provides little clarity: one plays either like a beast or a fool ... This section is the most ingenious of the cycle, both in terms of harmony, distribution of the voices, and coloring, as well as metric and dynamic subtleties. The last six measures then defiantly wipe away – in the tempo of the beginning – the arcane, fairy-magic atmosphere.

En plus The piece has a character similar to that of the first of the cycle and could also pass for a *Gnos-sienne*. The division of tasks is clear: the primo player has the songlike melody, the secondo player remains in his accompanying, delicate ostinato. All haste is out

of place here – ♩ = ca. 96 should serve as a reference point.

Rédite A calm tempo around ♩ = ca. 48 lends the unpretentious concluding piece the proper dignity. At the beginning, the secondo player can briefly shine with a melody in the tenor. It is important that his left hand and the primo player’s off-beats remain undisturbed by it. Subsequently, the secondo player returns again to a – harmonically rather audacious – ostinato, and the primo player plays his monophonic melodic motifs. In doing so, he should obey Satie’s instruction to occasionally play the same keys with the right and left hand! Shortly before the end, there is yet a short moment of shock (for the listeners!) caused by the sudden *fortissimo* in m. 21. Then the movement fades away, and with it ultimately the whole cycle, into infinity.

Why so many words? Erik Satie enigmatically advises in the *Recommendations* to his 3 *Morceaux en forme de Poire*: “Sanctify your cherished word bubbles.”

Leipzig, February 2014
Steffen Schleiermacher
(translated by Howard Weiner)

GLOSSAR / GLOSSARY

allez modérément	mäßig schreiten, im mäßigen Tempo spielen	in moderate tempo
au pas	im Schrittempo	in walking pace
au temps	im Tempo / a Tempo	a Tempo
augmen. / augmentez	stärker werden	get stronger
avec beaucoup de soin	mit großer Sorgfalt	with great care
bien chanté	sehr gesangvoll	very songlike
brutal	brutal	brutal
calme	ruhig	calm
comme une bête	wie ein Tier	like a beast
dans le lent	im langsamen Zeitmaß	in slow tempo
de même couleur	in der gleichen Farbe	with the same timbre
de moitié	im halben Tempo	in half tempo
des 2 mains	mit beiden Händen	with both hands
en dehors	hervor(gehoben)	emphasized
en plus	außerdem, noch mehr	in addition, yet more
enlevé	schwungvoll	spirited
expressif	ausdrucksvoll	expressive
la main (très) abaissée	die Hand (sehr) niedrig halten	hold the hand (very) low
le chant en dehors	die Melodie hervor(heben)	bring out the melody
léger	leicht	light
lentement	langsam	slowly
les 2 mains ensemble	beide Hände zusammen	both hands together
manière de commencement	eine Art zu beginnen	a manner of beginning
modéré	mäßig	moderate
morceaux en forme de poire	Stücke in Birnenform	pieces in the form of a pear
plus large	breiter	broad
premier temps	Tempo primo	Tempo primo
prolongation du même	Verlängerung desselben	prolongation of the same
ralentir	langsamer werden	becoming slower
redite	[unnötige] Wiederholung	[unnecessary] repetition
retenir / reten.	zurückhalten(d)	holding back
sec	trocken	dry
souple	geschmeidig	supple
un peu plus vif	etwas lebhafter	a bit livelier

(English translation by Howard Weiner)

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	VII
Preface	IX
Notes on Performance Practice	XIII
Glossar / Glossary	XV
Morceaux en forme de Poire	
Manière de Commencement	2
Prolongation du même	7
I	9
II	12
III	18
En plus	25
Redite	28
Faksimile / Facsimile	30
Critical Commentary.....	31

SATIE

3

Morceaux en forme de Poire

(à quatre mains)
avec une
Manière de Commencement,
une Prolongation du même
& Un En Plus,
suivi d'une Redite

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jens Rosteck

Hinweise zur Aufführungspraxis von
Notes on Performance Practice by
Steffen Schleiermacher



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10809