

# SATIE

---

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Gnossiennes



Bärenreiter

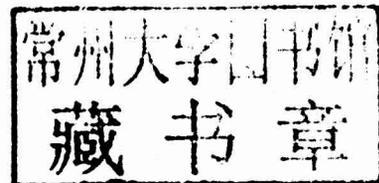
# SATIE

## Gnossiennes

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 10807

# VORWORT

## ZU DEN WERKEN

Die Gattungsbezeichnung *Gnossienne* ist eine typische Wortschöpfung Erik Saties, über deren genaue Bedeutung oder Herkunft er Zeitgenossen und Nachwelt – wohl nicht ohne Absicht – im Dunkeln gelassen hat. Spekulationen reichen von der etymologischen Nähe des Wortes zum kretischen Knossos<sup>1</sup> (in französischen Lexika der Zeit „Cnosse“ oder „Gnosse“) und Gnosis, einem Sammelbegriff für religiös-philosophische Lehren der Antike, mit denen Satie vor allem durch seinen engen Kontakt zu den französischen Rosenkreuzern und deren Großmeister „Sâr“ Joséphin Péladan vertraut war, bis hin zur Vermutung, der Komponist habe einen Ausdruck aus alten astronomischen Traktaten (wie etwa „étoile gnossienne“) aufgegriffen.<sup>2</sup> Allerdings evozieren Saties versonnene, enigmatische Miniaturen weniger eine antike oder mittelalterliche Klangaura als vielmehr ein „exotisches“, dem Orient oder Balkan nahestehendes Idiom. Tatsächlich zeigte sich Satie beim Besuch der Pariser Weltausstellung 1889 fasziniert von den langsamen, nostalgischen Volksweisen eines rumänischen Ensembles. Seine Auseinandersetzung mit (ost-)europäischer Folklore fand ihren unmittelbaren Niederschlag in den *Gnossiennes*. So enthalten etwa die Autographen zur fünften und sechsten *Gnossienne* Skizzen, Fragmente und Notate über ungarische und englische Volkslieder.

Musikalische Einflüsse des Kabarett-Milieus am Montmartre, in dem Satie zur selben Zeit regelmäßig verkehrte und als Musiker tätig war, lassen sich in den *Gnossiennes* nicht nachweisen, obschon er diese Kompositionen auch zur Begleitung von Schattentheater-Vorstellungen im Künstlerlokal Le Chat Noir verwendete.<sup>3</sup> Fraglos erfolgte in den kurzen (im Schnitt zweieinhalbminütigen) Stücken eine Weiterentwicklung von Stilprinzipien und ästhetischen Charakteristika der *Gymnopédies* (1888),<sup>4</sup> die harmonische Komplexität der *Danses gothiques* (1893) wird hier jedoch

noch nicht erreicht. Eine Neuerung, die zum „Markenzeichen“ seiner Kompositionen avancieren sollte, sind die den ersten drei *Gnossiennes* (der ersten und dritten allerdings in einem sehr späten Stadium der Drucklegung) beigegebenen und im Autograph der sechsten *Gnossienne* (der späteren zweiten) enthaltenen ungewöhnlichen ironisch-amüsanten Spielanweisungen, deren Sinn sich nicht in jedem Fall sofort und „eindeutig“ erschließt. Sie können als Parodie konventioneller Vortragsbezeichnungen oder auch als „stummes“ Zwiegespräch mit dem Pianisten aufgefasst werden: So wird aus jedem einzelnen Satz „eine Art Mikrofiktion, deren Sinn uns entwischt, ein stummes Mimentheater, von dem jedoch unverkennbar ist, dass in ihm ein innerer (unbewusster?) Dialog des Komponisten mit sich selbst und seinen Schatten zum Ausdruck kommt“.<sup>5</sup> Zum anderen notierte Satie die *Gnossiennes* (abgesehen von der arabeskenhaften Fünften und der Siebten), wie 1886 bereits die *Ogives* für Klavier, ohne Taktstriche – wohl weniger, um die (durch die gleichförmigen Begleitmuster) offenkundige metrische Struktur zu verschleiern, als vielmehr, um den Stücken eine offene Gestalt zu verleihen: in sich kreisend, ohne Anfang und Ende, zeitlos. Schon der Kritiker des *Figaro musical*, in dem Satie 1893 erstmals zwei seiner *Gnossiennes* (Nr. 1 und als Nr. 2 die spätere dritte) veröffentlichte, sah die Erläuterung einer solchen Befreiung von metrischen Zwängen als notwendig an: „Wo wir gerade beim Kapitel des Takts sind, machen wir unsere Leser auf die Stücke von M. Erik Satie aufmerksam. Bei ihm ist es viel einfacher: Es gibt überhaupt keine Takte! Es beginnt und endet ... eben dann, wenn es zu Ende ist. Offenbar werden wir in zukünftigen Zeiten dorthin gelangen. Weil es aber sehr wahrscheinlich ist, dass unsere jetzige Generation dann nicht mehr am Leben sein wird, brauchen wir uns im Moment über diese Reform keineswegs zu beunruhigen.“<sup>6</sup>

Verbindende Stilmerkmale der *Gnossiennes* sind, neben der Verwendung modalen, osteuropäischer und „archaisierender“ Tonleitern und Skalenausschnitte sowie dem weitgehenden Verzicht auf Diatonik, die zahlreichen Sekund-, Terz-, Quart- und gelegentlichen

1 Das Labyrinth von Knossos war Schauplatz ritueller Tänze.  
2 Vgl. Léon Guichard, *À propos d'Erik Satie. Notules incohérentes*, in: *Recherches et Travaux* Nr. 7, Université de Grenoble, März 1973, S. 103, sowie Erik Satie, *Sept Gnossiennes. Collection Archives Satie*, [hrsg. von Ornella Volta und Gérard Hugon], Paris 2006, S. II.  
3 Vgl. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 6.  
4 Vgl. Satie, *Ogives / Gymnopédies*, hrsg. von Jens Rosteck, mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Steffen Schleiermacher, Kassel etc. 2012, Bärenreiter (BA 10806).

5 Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, Paris 2009, S. 181. (Übersetzung: Jens Rosteck.)  
6 Athos, *Le Mois musical*, in: *Le Figaro musical*, Jg. 3, Nr. 24, September 1893, S. IV. (Übersetzung: Jens Rosteck.)

Quint-Vorschläge, die nur in der zweiten und sechsten *Gnossienne* fehlen. Die *Gnossiennes* Nr. 1, 2, 3 und 7 verwenden in der Mittelstimme zudem ein charakteristisches, oft gegentaktig eingesetztes Akkord-Muster. In der vierten (von Satie im Autograph unbezeichneten) *Gnossienne*<sup>7</sup> dominieren arpeggierte Akkordzerlegungen (zumeist in Moll-Tonarten) das Begleitschema der linken Hand, über dem sich in der rechten melodische Linien in Achtel- oder Sechzehntelketten gleichsam losgelöst entfalten. Während die raschere fünfte (*Modéré*) mit ihrer bewegten, kleinteilig-ornamentalen Melodik über einem gleichförmigen Unterstimmen-Schema aus einzelner Bassnote und nachfolgendem Dreiklang aus der geradezu hypnotischen Monotonie ihrer Schwesterwerke (zumeist *Lent*) auszubrechen scheint, ähnelt die Sechste in Anlage, Struktur und Ausdruck (weniger melancholisch als vielmehr nüchtern) bereits stark den im gleichen Jahr (1897) entstandenen *Airs à faire fuir* aus den *Pièces froides*. Allen gemein ist Saties Vorliebe für überraschende harmonische Wendungen und Rückungen bzw. die parataktische Reihung entlegener Akkorde (d-Moll/Fis-Dur/e-Moll am Ende der vierten, ein plötzlicher A-Dur/C-Dur-Einschub im e-Moll/F-Dur-Gefüge der zweiten *Gnossienne*, kurz vor Schluss). Ausgesprochen kühn und unvermittelt sind die harmonischen Fortschreitungen in der sechsten *Gnossienne*, während in der ersten, diesbezüglich „traditionellsten“, die Grundtonart f-Moll eigentlich nie infrage gestellt wird.

Mit Ausnahme der von Satie selbst als Zyklus veröffentlichten ersten drei Stücke stellen die sieben *Gnossiennes* keine in sich geschlossene Werkgruppe dar, weshalb sich für eine Aufführung im Grunde genommen auch keine zwingende Reihenfolge aufdrängt.<sup>8</sup> Wie schon die *Gymnopédies* haben sich die *Gnossiennes* seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus ihrem Kontext gelöst und sind als veritabler „Ohrwurm“ rezipiert worden. Auch und gerade in der Popularkultur haben sie sich, mit einer Breitenwirkung ohnegleichen, als musikalische Chiffre<sup>9</sup> für Paris und für französische Musik schlechthin emanzipiert. In unterschiedlichster Besetzung, Verbrämung und Abwandlung sind sie in den verschiedensten Medien omnipräsent – vor allem als exotischer oder melancholischer Filmsoundtrack.<sup>10</sup>

7 Steven Moore Whiting (*Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 118) verglich sie mit einem *Nocturne*.

8 Vgl. dazu auch Jean-Joël Barbier, *Au piano avec Erik Satie*, Paris 1986, S. 47.

9 Dies gilt in ganz besonderem Maße für die erste *Gnossienne*.

10 Zuletzt z. B. in Caner Alpers und Mehmet Binays türkischem Filmdrama *Zenne / Dancer* (2011/12), in dem die erste *Gnossienne*,

## ENTSTEHUNG

Satie komponierte seine sieben *Gnossiennes* zwischen 1889 und 1897, d. h. unmittelbar nach Abschluss der *Gymnopédies* und vor der Niederschrift der *Pièces froides*. Die Entstehung der Stücke, deren Zählung weder bei Satie noch in der nachträglich von Robert Caby vorgenommenen Nummerierung (unter der er sie aus dem Nachlass herausgab) ihrer hypothetischen (5–1–3–2–4–7–6) bzw. tatsächlichen Chronologie entspricht<sup>11</sup> (s. Critical Commentary und Zur Edition), spiegelt sich in einer komplizierten Quellenlage wider. Bei den von Satie 1913 als Triptychon dem Druck übergebenen ersten drei *Gnossiennes* handelt es sich um eine bewusste Zusammenstellung. Von den zu seinen Lebzeiten ungedruckt gebliebenen *Gnossiennes* Nr. 4, 5 und 6 versah Satie nur die fünfte und sechste mit der Bezeichnung *Gnossienne*. Die letzte *Gnossienne* („Nr. 7“) ist Teil seiner Bühnenmusik *Le Fils des étoiles*. In einem Brief an die Académie des Beaux-Arts vom Juni 1892 erwähnte er außerdem das Vorhaben, unter dem Titel *Gnossiennes* sieben Orchesterstücke zusammenzufassen.<sup>12</sup>

Das chronologisch – wahrscheinlich – früheste Werk ist das von Caby als fünfte *Gnossienne* bezeichnete Stück, das im Autograph das Datum 8. Juli 1889 trägt.

Mit „1890“ datierte Satie 1912 die mit der Zählung 1–3 als zusammengehörig veröffentlichten drei *Gnossiennes* nachträglich in den Korrekturabzügen. Von ihnen erschien die dritte erstmals 1893 – als Nr. 1 – in *Le Figaro musical*. Die zweite des Druckes von 1913 ist in der 1893 in einer Zeitschrift veröffentlichten autographen Reinschrift von Satie als sechste nummeriert; das Autograph enthält (neben der – im Druck von 1913 dann fehlenden – Zueignung an den Freund, Künstler und Mäzen Antoine de La Rochefoucauld) als erste der frühen *Gnossiennes* Saties witzig-tautologische Spielanweisungen. Die dritte dieser Trias wurde – als Nr. 2 – gleichfalls 1893 in *Le Figaro musical* abgedruckt. In einem Skizzenheft, das im Satie-Nachlass der Harvard University aufbewahrt wird (Houghton Library, Erik Satie papers, MUS 193 [92]), findet sich ein abgebro-

arrangiert und aktualisiert von Demir Demirkan und Paolo Poti, zu einer emblematischen Tanzeinlage umfunktioniert wird. So unterschiedliche Regisseure wie Orson Welles (*The Immortal Story*), Lasse Hallström (*Chocolat*) und Jean-Jacques Beineix (*Diva*) haben sich, wenngleich nicht immer „wortwörtlich“, die eigentümlichen Intervallstrukturen und harmonischen Fortschreitungen der *Gnossiennes* für die Musik zu ihren Filmen zunutze gemacht.

11 Zu Chronologie und Genese vgl. ausführlich Ornella Volta, *Gnossiennes*, in: *Revue internationale de musique française*, Nr. 23, Juni 1987, S. 33–36, sowie Satie 2006 (s. Anm. 2).

12 *Satie. Correspondance presque complète*, zusammengestellt und hrsg. von Ornella Volta, Paris 2003, S. 31.

chener Orchestrierungsversuch Saties dieser „dritten“ *Gnossienne*.<sup>13</sup> Eine dort ebenfalls enthaltene *Danse* ist mit dem Datum des 5. Dezember 1890 versehen. Einzig die erste dieser drei zusammen publizierten *Gnossiennes* erscheint in allen bekannten Quellen mit der gleichen Zählung (sie ist im Druck von 1913 dem Komponisten, Musikkritiker und künftigen Ravel-Biografen Roland-Manuel gewidmet). Da Saties Spielanweisungen zur ersten und dritten *Gnossienne* weder im Erstdruck in *Le Figaro musical* (1893) noch in den späteren Korrekturabzügen enthalten sind, ist für sie von einem weiteren Korrekturdurchgang vor der Drucklegung von 1913 auszugehen.

In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Nr. 1–3 erfolgte die Niederschrift einer (nach der Zählung Cabys) vierten *Gnossienne*, die in Saties Autograph weder nummeriert ist noch einen Titel trägt. Satie versah das Stück mit dem Datum des 22. Januar 1891.

Gegen Ende des Jahres 1891 entstand die heute als Nr. 7 gezählte und von Satie rückblickend als solche bezeichnete *Gnossienne* aus seiner Bühnenmusik *Le Fils des étoiles*. Diese seit der Erstveröffentlichung 1986 und erneut 2006 (s. Critical Commentary) als „siebte“ gezählte *Gnossienne* bearbeitete Satie (mit einer gleichfalls *Le Fils des étoiles* modifiziert entnommenen viertaktigen Einleitung sowie erweitert um drei Schlusstakte, Phrasierungen, Spielanweisungen und dynamische Angaben) im Jahre 1903 für Klavier zu vier Händen als Eröffnungsstück (*Manière de Commencement*) der *Morceaux en forme de poire*, in deren autographischer Stichvorlage er das Stück als *Gnossienne extraite du „Fils des étoiles“ / fut écrite en 1891* bezeichnete (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Signatur: Rés. 218, S. II; s. auch den bei Rouart-Lerolle 1911 erschienenen Erstdruck, Plattennummer: R.L. 9799 & C<sup>ie</sup>).

Saties letzte bekannte *Gnossienne* ist das von Caby als Nr. 6 gezählte Stück. Sie ist im Autograph mit Januar 1897 datiert.

## ZUR EDITION

Die vorliegende Edition der *Gnossiennes* N.<sup>o</sup> 1 und N.<sup>o</sup> 3, von denen sich keine Autographe erhalten haben, stützt sich, unter Berücksichtigung der 1893 in *Le Figaro* erschienenen Erstdrucke (Quellen ED1 und ED3) sowie der von Satie 1912 überprüften Korrekturabzüge der drei ersten *Gnossiennes* (Quellen KN1, KE2 und KN3), auf die zyklische Veröffentlichung in drei

Einzelheften von 1913 (Quellen ND1, ED2 und ND3). Die (1893 als Faksimile in *Le Cœur* abgedruckte) autographe Reinschrift zur zweiten *Gnossienne* (A2<sub>F</sub>) wurde insbesondere zu Fragen der Dynamik zusätzlich herangezogen. Die Edition der *Gnossiennes* Nr. 4–6 beruht auf den autographen Quellen A[4]–[6].

Die als siebte gezählte *Gnossienne* (s. auch oben und Critical Commentary) ist als in sich geschlossener Teil in Saties Bühnenmusik *Le Fils des étoiles* (1891) überliefert, in der sie den ersten Akt beschließt. Von der bisherigen Praxis, bei der Edition dieser *Gnossienne* aufgrund der fehlenden Dynamik und Bogensetzung diese Bezeichnungen orientiert am Vorbild der späteren, für einen völlig anderen musikalischen Kontext eingerichteten Fassung der *Manière de Commencement* aus den *Morceaux en forme de poire* in die frühe Fassung zu übertragen, wurde abgesehen. Unsere Ausgabe fußt allein auf dem Autograph von 1891 (A[7]), der verbindlichen Quelle für die zweihändige, bis auf Phrasierung und Dynamik vollständig ausgearbeitete, eigenständige erste Fassung des Stücks. Die der *Gnossienne* in *Le Fils des étoiles* vorangehenden sechs Takte (*Allez*) besitzen dort reinen Überleitungscharakter. Der *Manière de Commencement* dienen sie jedoch (in bearbeiteter Form) als kurzes, einstimmendes Präludium. Die vorliegende Edition der „siebten“ *Gnossienne* verzichtet auch auf diesen, wiederum analog zur vierhändigen Version von 1903/1911 in vielen Ausgaben aufgenommenen editorischen Zusatz und präsentiert die erste Fassung dieser *Gnossienne* somit erstmals in ihrer ursprünglichen Form.

Auf eine chronologische Anordnung der sieben *Gnossiennes* wurde verzichtet, zum einen, weil sich die genaue Entstehungszeit der von Satie zunächst anders gezählten und von ihm als Zyklus der Öffentlichkeit übergebenen ersten drei *Gnossiennes* aufgrund der fehlenden Autographe kaum mehr rekonstruieren lässt, zum anderen, weil sich für die drei zu Saties Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen *Gnossiennes* Nr. 4–6 die seit 1968 von Robert Caby vorgenommene Zählung (s. Critical Commentary) eingebürgert hat.

Akzidenzien sind in den Quellen der *Gnossiennes* nicht immer konsequent gesetzt. In den taktfreien *Gnossiennes* Nr. 1–4 und Nr. 6 bezieht sich die Geltungsdauer eines Versetzungszeichens bei Satie in der Regel auf eine zusammengehörige, z. B. unter einem Balken oder einem Phrasierungsbogen zusammengefasste Notengruppe. Wir haben Akzidenzien bzw. Warnakzidenzien innerhalb einer solchen musikalischen Einheit in diesem Sinne nur vorsichtig ergänzt bzw. angeglichen.

<sup>13</sup> Vgl. Ornella Volta in Satie 2006 (s. Anm. 2), S. V und VIII.

Die Halsung der Mittel- und Bassstimme ist im Autograph der siebten *Gnossienne* uneinheitlich und wurde in der vorliegenden Ausgabe nach Saties überwiegenderem Vorgehen bzw. mit Rücksicht auf die Stimmführung angeglichen wie auch die in A[7] gelegentlich abweichend gehandhabte Verteilung der Töne der akkordischen Mittelstimme. Letztere sind größtenteils ab *h* im System der linken Hand notiert, wie es auch, bis auf nur wenige Ausnahmen, in den *Gnossiennes* Nr. 1–3 der Fall ist.

Editorische Zusätze sind durch eckige Klammern (Pausen, dynamische Bezeichnungen), Kleinstich (Akzidenzien) und Strichelung (Bögen) kenntlich gemacht. Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korri-

giert sowie Akzidenzien, deren Setzung heutiger Konvention entspricht, kommentarlos ergänzt.

## 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 2013  
Jens Rosteck

## HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

„Bevor ich ein Werk schreibe, gehe ich in Gesellschaft meiner selbst ein paarmal um es herum“.<sup>1</sup>

So wie Satie sein Werk gedanklich vor der Niederschrift umkreist, sollte das auch jeder Interpret vor dem Einstudieren tun. Zwar ist der Klaviersatz nicht virtuos, eher verführerisch einfach und schnell überschaubar: In allen *Gnossiennes* teilt Satie den beiden Händen eindeutige Aufgaben zu, die rechte Hand spielt stets die Melodie, die linke übernimmt die Begleitung. Jedoch sind einige Entscheidungen zu treffen bezüglich Tempo, Dynamik und Phrasierung. Es sind im Wesentlichen ähnliche Fragen, die sich auch bei den *Gymnopédies*<sup>2</sup> stellen. Im Gegensatz zu diesen verzichtet aber Satie – außer beim fünften und siebten Stück – in den *Gnossiennes* auf Taktstriche.

1 Erik Satie, *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, aus dem Französischen von Silke Hass, Hofheim am Taunus 1988, S. 24.

2 Satie, *Ogives / Gymnopédies*, hrsg. von Jens Rosteck, mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Steffen Schleiermacher, Kassel u. a. 2012, Bärenreiter (BA 10806).

I. Bei der ersten *Gnossienne* stellt sich sofort die alte Frage, wie langsam *lent* ist. Theoretisch könnte das Stück ins Unendliche zerdehnt und Satie zum Kronzeugen der Langsamkeit berufen werden. Weder in seinen Manuskripten zu den *Gnossiennes* noch in frühen Druckausgaben tauchen Metronomziffern zur Orientierung auf. Doch zeigen andere Partituren aus dieser frühen Zeit, dass er keineswegs den musikalischen Stillstand zelebriert sehen wollte. Die wenigen überlieferten Metronomangaben in Manuskripten Saties weisen ganz im Gegensatz ein erstaunlich zügiges Tempo aus. Anhaltspunkt für die eigene Entscheidung dürften die Phrasenlängen der Melodie sein. Vielleicht empfiehlt es sich sogar, die Melodien zu singen und das Tempo so zu wählen, dass man auch die längeren Bögen auf einen Atem singen kann. Als Vorschlag könnte ♩ = 58 zur ersten Orientierung dienen.

Rätselhafter als das Tempo sind die dynamischen Angaben. Zu Beginn wechseln die Angaben ziemlich logisch: die ersten drei Phrasen *piano*, die anschließen-

de, kurze Phrase *forte*. Auch bei der zweiten „Strophe“ ist diese Differenzierung angegeben. Doch danach – ab *Très luisant* – gibt es nur noch die Anweisung *forte*. Soll das Stück tatsächlich ab da und bis zum Schluss laut gespielt werden? Warum dann die erneuten *forte*-Angaben? Oder hat Satie einige dynamische Hinweise vergessen? Ging er gar davon aus, mit den Angaben zu Beginn dem „mündigen Interpreten“ den Schlüssel zur Interpretation des gesamten Stückes gegeben zu haben? Denkbar wäre, die zwei Dynamikstufen der ersten „Strophen“ auf das ganze Stück zu übertragen: ab *Questionnez* erneut *piano* bis zum nächsten *forte*-Zeichen, wieder *piano* ab *Du bout de la pensée*, *forte* beim Tonartwechsel nach B-Dur. Bei *Postulez en vous-même* erneut *piano*, bis zum nächsten *forte*-Zeichen kurz vor Stückende.

Die melodiebildenden Vorschläge sollten sehr schnell und auch im *piano* stets kernig, nicht zu lasch und vor der Schlagzeit ausgeführt werden.

Die Pedalisierung richtet sich natürlich nach den Harmonien der linken Hand. Im Grunde wird das rechte Pedal auf jedem neuen Basston gewechselt. Am Ende jeder Phrase gönne man sich ein kurzes Absetzen und Luftholen.

II. Für die zweite *Gnossienne* gilt weitestgehend das Gleiche wie bei der ersten. Als Tempovorschlag möge  $\text{♩} = 48$  die Phantasie anregen. Ein leichtes Rubato ist dabei sehr hilfreich, insbesondere um die Melodiebewegungen der rechten Hand vor zu großer Mechanik zu bewahren. Doch hüte man sich davor, die Triolengruppen zu sehr rhythmisch aufzuweichen!

In dem Stück fehlen dynamische Kontraste. Als Grunddynamik ist *piano* angegeben, doch bedeutet dies kein leises Säuseln: Schon um die langen Decrescendo-Gabeln sinnvoll ausführen zu können, sollte man nicht zu leise beginnen. Ein besonderer, magischer Moment findet sich kurz nach *Sans orgueil*: Den plötzlichen und singulären Übergang von A-Dur nach C-Dur kann man gar nicht geheimnisvoll genug gestalten ...

Bei der Pedalisierung achte man darauf, trotz des Pedalwechsels auf jedem Basston nicht alle Harmonien ineinander verschwimmen und die Melodie im Nebel versinken zu lassen. Häufiges, geschicktes Wechseln oder auch nicht ganz vollständiges Niedertreten des rechten Pedals können hier Abhilfe schaffen.

III. Die dritte *Gnossienne* zeichnet sich durch ihre sonderbare, exotische Anmutung aus. Die übermäßigen Sekunden geben der Melodie einen fremden,

orientalischen Charakter. Vermutlich hat Satie – ebenso wie Debussy und andere Komponisten – auf der Weltausstellung 1889 in Paris mit offenen Ohren den fremden Musikern aus Griechenland, Indonesien und Nordafrika gelauscht. Für das Spiel gilt Ähnliches wie bei den beiden ersten Stücken. Als Tempo könnte  $\text{♩} = 60$  erwogen werden, man sollte jedoch sehr langsame Halbe empfinden. Die Melodiegestaltung erfordert eine große Sensibilität und auch Flexibilität, sowohl hinsichtlich der Anschlagskultur als auch des Tempos. Um die melodiebildenden Tonwiederholungen nicht ins Mechanische abgleiten zu lassen, ist es denkbar, die jeweils zweite Note als eine Art Echo der vorhergehenden zu deuten. In den langen Achtelbewegungen bietet sich ein Rubato, ein leichtes Vorwärtsgen und Zurückfallenlassen an.

Auch in dieser *Gnossienne* gibt es einen besonderen harmonischen Moment, bei *Portez cela plus loin* trägt man tatsächlich die Harmonie weit weg: von a-Moll nach f-Moll.

IV. Zwar ist auch in der vierten *Gnossienne* die Arbeitsteilung der Hände eindeutig. Die rechte Hand deklamiert die Melodie, die linke begleitet. Doch unterscheidet sich die Begleitung sehr von den vorhergehenden Stücken: An die Stelle der vorherrschenden synkopischen Figur – gebildet aus Grundton und Dreiklang – tritt eine Achtelbewegung, welche die Harmonien in einer gleichförmigen Auf- und Abwärtsbewegung abtastet. Es empfiehlt sich, hier einen geeigneten Fingersatz zu wählen, der es erlaubt, diese Begleitung tatsächlich nur mit der linken Hand zu spielen und nicht etwa hin und wieder diese auf beide Hände aufzuteilen. Musikalisch verwirrend ist im ersten Moment die Verbalkung: Satie suggeriert in beiden Händen eindeutig einen Dreiertakt – jeder Schlag bestehend aus vier Achteln – und nicht zwei Zweiergruppen, bestehend aus je sechs Achteln. Dies hat Folgen für die Gestaltung der Melodie: Was ist Auftakt, was ist Schwerpunkt etc. Natürlich ruft auch dieses Stück nach flexibler Tempogestaltung, auf dass das Auf und Ab der Begleitung niemals maschinell wirke. Als Tempovorschlag möge  $\text{♩} = 54$  den Geist beflügeln.

Das Pedal richtet sich – bei aller gegebenen Rücksichtnahme auf die Melodie – nach den Harmonien der linken Hand.

V. Satie muss während des Komponierens der fünften *Gnossienne* an einen Clavecinisten gedacht haben, der sich bei einem barocken Charakterstück hoffnungslos in seinen Verzierungen verirrt: auf jeder noch so

kurzen Note hier ein Trillerchen, dort ein Mordent und ein Schleifer ... Die *Gnossienne* erscheint wie eine Parodie auf solche Verzierungsexzesse. Entsprechend eitel und brillant (und durchaus etwas hohl) spiele man diese auch. Die notierten Trillerfiguren und Durchgänge sollen nur so knacken, das Ganze als ironisches Bravour-Stück wirken. Dementsprechend wähle man ein nicht zu langsames Tempo – immerhin schreibt Satie hier ausnahmsweise nicht *lent!* Bei einem Tempo ♩ = 80 bleiben Geist und Finger wach.

Das Pedal richtet sich natürlich nach den Harmonien der linken Hand und sollte die diamantenen Figuren der rechten Hand zum Glänzen und Funkeln bringen.

VI. Noch mehr aus dem Rahmen der ersten vier *Gnossiennes* fällt die sechste, die in ihrer vergrübelten Chromatik und den überraschenden harmonischen Rückungen an Saties *Danses gothiques* (1893) erinnert. Die Bögen über den Phrasen geben Hinweise darauf, wie Satie das Stück gegliedert wissen wollte. Eine besondere Rolle spielt dabei die Figur der ersten vier Viertel, die als Ritornell mehrfach im Stück auftaucht. Vielleicht ist es hilfreich, Taktstriche einzutragen, denn dann wird sofort deutlich, wie sich die Phrasen mit ihren unregelmäßigen Längen zueinander verhalten bzw. einander entsprechen. Äußerste Vorsicht ist beim Gebrauch des Pedals geboten. Es sollte überhaupt nicht oder zumindest so sparsam und auf jedem Achtel wechselnd verwendet werden, dass die Harmonien nicht ineinander verschwimmen. Trotz mancher Unbequemlichkeit behalte man auch hier die Arbeitsteilung der Hände: Die rechte Hand spielt die Melodie, die linke die Begleitung. Besonders bei diesem Stück ist die Tempofrage heikel, bei ♩ = 50 marschiert es vielleicht am wenigsten.

VII. In der siebten *Gnossienne* (aus Saties Bühnenmusik zu *Le Fils des étoiles*) spielt die linke Hand – wie in den ersten *Gnossiennes* – eine synkopische Begleitung aus Grundton und Akkord. Doch differenziert Satie hier genau, ob der Basston den Takt durchklingen soll oder nicht. Vor zu massivem Pedalgebrauch sei also gewarnt. Ebenso unterscheidet er in der Melodie das Ausgangsmotiv: Zuweilen ist die zweite Note lang, zuweilen ist sie kurz. Auch dies sollte in einer Interpretation nicht nivelliert werden. Die Vorschläge rufen nach Kürze und Prägnanz und sind vor der Zeit auszuführen. Und als Tempo sei ♩ = 76 anempfohlen, wobei auch hier sehr langsame Halbe empfunden werden sollten.

VIII

### Spielanweisungen

„Ich verbiete, den Text während der Musikdarbietung laut vorzulesen. Jede Zuwiderhandlung würde meine gerechte Entrüstung über den Vermessenen nach sich ziehen.“<sup>3</sup>

Viel gerätselt worden ist über Erik Saties seltsame Spielanweisungen, die er in die Noten schrieb. Sind diese nur Jux und Tollerei? Oder eine Satire auf überfrachtete Notenausgaben? Oder – auch dies wurde vermutet – glaubte Satie an deren tatsächliche Realisierbarkeit? In den *Gnossiennes* beginnen sich diese Spielanweisungen zu verselbstständigen, in späteren Stücken dichtete Satie sogar vollständige, meist absurde Geschichten. Zuweilen untermalen oder konterkarieren diese die erklingende Musik, zuweilen jedoch grübelt der Interpret vergebens über einen Zusammenhang. Soll man diese Texte nun bei einer Aufführung vorlesen?

Satie verbietet dies ziemlich rigoros. Einerseits befürchtete er – wohl zu Recht –, dass die Texte von der Musik ablenken würden, diese nachgerade zur Untermalung degradieren würden. Andererseits stand Satie dem Konzeritual sowieso eher skeptisch gegenüber. Für ihn waren die Texte ausschließlich zur Erheiterung des Interpreten gedacht, der auch sein eigener Zuhörer ist. Im Grunde sind Saties spätere „Story-Stücke“ nur für den privaten Gebrauch ...

In den *Gnossiennes* sind die Zwischentexte noch sehr fragmentarisch. Sie bilden keine wie auch immer zusammenhängende Geschichte. Sie sind als musikalische Spielanweisungen zu deuten, die sich oft durchaus realisieren lassen, wenn sie auch poetisch recht verschlüsselt sind. *Très luisant, Pas à Pas, Dans une grande bonté, Avec une légère intimité* – jeder Interpret wird mit diesen Anweisungen etwas anfangen können und versuchen, sie atmosphärisch umzusetzen. Mein persönlicher Favorit ist die Anweisung: *Enfouissez le son*. Wie auch immer es um die Ausführbarkeit dieser Anweisungen steht: Bei den *Gnossiennes* verbietet sich das laute Verlesen während des Spiels.

„Meiden Sie den Hochmut: von all unseren Übeln führt dieses am ehesten zu Verstopfung.“<sup>4</sup>

Leipzig, Februar 2013  
Steffen Schleiermacher

3 Satie, *Schriften* (s. Anm. 1), S. 25.

4 Ebd., S. 23.

# PREFACE

## THE WORKS

The generic term *Gnossienne* is one of Eric Satie's typical neologisms, about whose exact meaning or origins he left his contemporaries and posterity in the dark – certainly not unintentionally. Speculations range from the etymological proximity of the word to the Cretan Knossos<sup>1</sup> (in French dictionaries of the time: “Cnosse” or “Gnosse”) and Gnosis, a collective term for religious-philosophical teachings of antiquity with which Satie was familiar primarily through his close contact with the French Rosicrucians and their Grand Master “Sâr” Joséphin Péladan, to the supposition that the composer adopted an expression from ancient astronomical treatises (such as “étoile gnossienne,” for example).<sup>2</sup> However, Satie's dreamy, enigmatic miniatures evoke less an ancient or medieval aura than an “exotic” idiom associated with the Orient or the Balkans. In fact, during a visit to the Parisian Exposition Universelle of 1889, Satie was fascinated by the slow, nostalgic folk melodies of a Romanian ensemble. His occupation with (Eastern-) European folklore is directly reflected in the *Gnossiennes*. Thus the autographs of the fifth and sixth *Gnossiennes*, for example, contain sketches and fragments of, and musical notations about Hungarian and English folk songs.

Musical influences from the cabaret milieu in Montmartre, in which Satie moved regularly at this same time and where he worked as a musician, cannot be detected in the *Gnossiennes*, although he also employed these compositions for the accompaniment of shadow puppetry performances in the artists' cabaret Le Chat Noir.<sup>3</sup> A further development of the stylistic principles and aesthetic characteristics of the *Gymnopédies* (1888)<sup>4</sup> unquestionably takes place in the short pieces (two-and-a-half minutes, on average), however the harmonic complexity of the *Danses gothiques* (1893) is not yet attained here. An innovation, which was to become a “trademark” of his compositions, are the unusual,

ironic-amusing performance directions added in the first three *Gnossiennes* (to the first and third, however, only at a very late stage of the printing process) and in the autograph of the sixth (subsequently the second) *Gnossienne*, whose meaning does not in every case become immediately and “unambiguously” apparent. They can be taken for a parody of conventional performance instructions or also as a “silent” dialogue with the pianist: thus every individual movement becomes “a kind of micro-fiction whose meaning escapes us, a silent mime theater that however unmistakably expresses the composer's inner (unconscious?) dialogue with himself and his shadows.”<sup>5</sup> On the other hand, Satie notated the *Gnossiennes* (except for the arabesque-like fifth and the seventh), as already in the *Ogives* for piano in 1886, without bar lines – probably less to obscure the metrical structure, which is obvious from the steady accompaniment pattern, than to lend the pieces an open form: circling within itself, without beginning and end, timeless. The critic of *Le Figaro musical*, in which Satie published two of his *Gnossiennes* (no. 1 and, as no. 2, the later no. 3) for the first time in 1893, already saw an explanation of such a liberation from metrical constraints as necessary: “Since we have just broached the subject of meter, we would like to call our readers' attention to the pieces by M. Erik Satie. With him it is much simpler: there is no meter at all! It begins and ends ... when it is over. Obviously we will arrive there in future times. But because it is very probable that our present generation will no longer be alive, we by no means have to worry ourselves about this reform at the moment.”<sup>6</sup>

Alongside the use of modal, Eastern-European, and “archaizing” scales and scale sections, and a general eschewal of diatonicism, the common stylistic features of the *Gnossiennes* are the numerous appoggiaturas of a second, third, fourth, and occasionally a fifth, which are lacking only in the second and sixth *Gnossiennes*. Moreover, *Gnossiennes* nos. 1, 2, 3, and 7 employ in the central voice a characteristic chordal pattern that is often set contrary to the meter. In the fourth *Gnossienne*<sup>7</sup> (not designated as such by Satie in the auto-

1 The labyrinth of Knossos was the scene of ritual dances.

2 See Léon Guichard, “À propos d'Erik Satie: Notules incohérentes,” in *Recherches et Travaux* 7 (Université de Grenoble, March 1973), p. 103; and Erik Satie, *Sept Gnossiennes*, Collection Archives Satie, [eds. Ornella Volta and Gérald Hugon] (Paris, 2006), p. II.

3 See Robert Orledge, *Satie the Composer* (Cambridge, 1990), p. 6.

4 See Satie, *Ogives / Gymnopédies*, ed. Jens Rostek, with Notes on Performance Practice by Steffen Schleiermacher (Kassel, etc., 2012), Bärenreiter (BA 10806).

5 Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie* (Paris, 2009), p. 181.

6 Athos, “Le Mois musical,” in *Le Figaro musical* 3, no. 24 (September 1893), p. IV.

7 Steven Moore Whiting (*Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* [Oxford, 1999], p. 118) compares it with a nocturne.

graph), arpeggiated broken chords (mostly in minor keys) dominate the accompaniment scheme of the left hand, above which melodic lines in the right hand unfold in eighth- or sixteenth-note chains as if let loose. Whereas the quicker fifth piece (*Modéré*), with its animated, delicately ornamented melody over a uniform lower-voice scheme of an individual bass note and a subsequent triad, appears to break out of the nearly hypnotic monotony of its sibling works (mostly *Lent*), the sixth strongly resembles in terms of design, structure, and expression (less melancholy than sober) the *Airs à faire fuir* from the *Pièces froides*, which were written in the same year (1897). Common to all of them is Satie's predilection for surprising harmonic turns and shifts, and the paratactic sequence of remote chords (D minor – F-sharp major – E minor at the end of the fourth *Gnossienne*, or the sudden A major – C major insertion in the E minor – F major structure of the second *Gnossienne* shortly before the conclusion). Decidedly bold and unexpected are the harmonic progressions in the sixth *Gnossienne*, while in the first, in these terms the most “traditional,” the fundamental key of F minor is virtually never called into question.

With the exception of the first three pieces, which Satie himself published as a cycle, the seven *Gnossiennes* do not represent a closed group of works, which is why essentially no compulsory order imposes itself on a performance.<sup>8</sup> As already with the *Gymnopédies*, the *Gnossiennes* have become detached from their context since the second half of the twentieth century, and been discovered as veritable “earworms.” Also and especially in the popular culture they have emancipated themselves, with an unprecedented wide appeal, as the musical code for Paris and for French music per se.<sup>9</sup> In various instrumentations, embroiderings, and transmutations, they are omnipresent in the most diverse media – above all as exotic or melancholy film soundtracks.<sup>10</sup>

8 Concerning this, see also Jean-Joël Barbier, *Au piano avec Erik Satie* (Paris, 1986), p. 47.

9 This is especially true for the first *Gnossienne*.

10 Most recently, for example, in Caner Alper's and Mehmet Binay's Turkish film drama *Zenne / Dancer* (2011/12), in which the first *Gnossienne*, arranged and brought up to date by Demir Demirkan and Paolo Poti, is transformed into an emblematic dance interlude. Directors as different as Orson Welles (*The Immortal Story*), Lasse Hallström (*Chocolat*), and Jean-Jacques Beineix (*Diva*) have made use of the idiosyncratic interval structures and harmonic progressions of the *Gnossiennes* for the music of their films, even if not always “verbatim.”

## GENESIS

Satie composed his seven *Gnossiennes* between 1889 and 1897, i. e., immediately after completion of the *Gymnopédies* and before the writing of the *Pièces froides*. The genesis of the pieces – whose numbering corresponds to their hypothetical (5–1–3–2–4–7–6) or actual chronology neither in Satie nor in the edition by Robert Caby (made from the manuscripts in Satie's estate)<sup>11</sup> – is reflected in the complicated source situation (see the Critical Commentary and Notes on the Edition). The triptych of the first three *Gnossiennes*, which Satie had published in 1913, is a conscious compilation. Of *Gnossiennes* nos. 4, 5, and 6, which remained unpublished during his lifetime, Satie provided only the fifth and sixth with the designation *Gnossienne*. The last *Gnossienne* (“no. 7”) is part of his incidental music *Le Fils des étoiles*. In a letter to the Académie des Beaux-Arts from June 1892, he additionally mentioned the intention of compiling seven orchestral pieces under the title *Gnossiennes*.<sup>12</sup>

The chronologically earliest work is – probably – the piece designated by Caby as the fifth *Gnossienne*, which bears the date 8 July 1889 in the autograph.

In 1912 Satie retroactively specified the date of the three jointly published *Gnossiennes*, with the numbers 1–3, as “1890” in the galley proofs. Of these, the third appeared for the first time in 1893 – as no. 1 – in *Le Figaro musical*. The second from the 1913 print was published in 1893, as a facsimile from Satie's autograph fair copy, in a magazine as number six; in addition to the dedication – which is lacking in the 1913 print – to the friend, artist, and patron Antoine de La Rochefoucauld, the autograph contains, as the first of the early *Gnossiennes*, Satie's witty-tautological performance instructions. The third of this triad was likewise printed – as no. 2 – in 1893 in *Le Figaro musical*. In a sketchbook, which is preserved in Satie's estate at Harvard University (Houghton Library, Erik Satie papers, MUS 193 [92]), is found an aborted attempt by Satie at orchestrating this “third” *Gnossienne*.<sup>13</sup> It also includes a *Danse* that carries the date 5 December 1890. Only the first of these three jointly published *Gnossiennes* appears in all the known sources with the same numbering (in the 1913 print it is dedicated to the composer, music critic, and future Ravel biographer Ro-

11 Concerning the chronology and genesis, see the details in Ornella Volta, “Gnossiennes,” in *Revue internationale de musique française* 23 (June 1987), pp. 33–36, and Satie 2006 (see note 2).

12 *Satie: Correspondance presque complète*, compiled and ed. by Ornella Volta (Paris, 2003), p. 31.

13 See Ornella Volta in Satie 2006 (see note 2), pp. V and VIII.

land-Manuel). Since Satie's performance instructions for the first and third *Gnossiennes* are found neither in the first edition in *Le Figaro musical* (1893) nor in the later galley proofs, a further round of proofs has to be assumed prior to the 1913 printing.

The composition of a fourth (according to Caby's numbering) *Gnossienne*, which is neither numbered nor carries a title in Satie's autograph, took place in immediate temporal proximity to nos. 1–3. The piece was dated 22 January 1891 by Satie.

The *Gnossienne* no. 7, as it is numbered today and retrospectively designated as a *Gnossienne* by Satie, from his incidental music *Le Fils des étoiles*, was written toward the end of 1891. This *Gnossienne*, counted as the "seventh" since its first publication in 1986 and again in 2006 (see the Critical Commentary), was arranged by Satie (together with a modified four-bar introduction likewise taken from *Le Fils des étoiles*, and extended by three concluding bars, phrasings, performance directions, and dynamic marks) in 1903 for piano four-hands as the opening piece (*Manière de Commencement*) of the *Morceaux en forme de poire* in whose autograph engraver's copy he designated the piece as *Gnossienne extraite du "Fils des étoiles" / fut écrite en 1891* (Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, shelf mark: Rés. 218, p. II; see also the first edition issued by Rouart-Lerolle in 1911, plate number: R.L. 9799 & Cie).

Satie's last known *Gnossienne* is the piece numbered by Caby as no. 6. In the autograph, it is dated January 1897.

## NOTES ON THE EDITION

The present edition of *Gnossiennes* N.<sup>o</sup> 1 and N.<sup>o</sup> 3, of which no autographs have survived, is based – taking into account the first editions that appeared in 1893 in *Le Figaro musical* (sources ED1 and ED3) and the galley proofs of the first three *Gnossiennes* corrected by Satie in 1912 (sources KN1, KE2, and KN3) – on the 1913 publication as a cycle in three separate books (sources ND1, ED2, and ND3). The autograph fair copy of the second *Gnossienne* A2<sub>F</sub> (printed in facsimile in *Le Cœur* in 1893) was additionally consulted, in particular concerning questions of dynamics. The edition of *Gnossiennes* nos. 4–6 is based on the autograph sources A[4]–[6].

The *Gnossienne* numbered as the seventh (see also above and the Critical Commentary) is preserved as a self-contained part in Satie's incidental music *Le Fils*

*des étoiles*, in which it closes the first act. We have abstained from the previous practice used in editing this *Gnossienne*, which lacks dynamics and slurs, of transferring these marks into the earlier version on the basis of the later *Manière de Commencement* version from the *Morceaux en forme de poire*, which was arranged for an entirely different musical context. Our edition is based solely on the autograph of 1891 (A[7]), the authoritative source for the independent, two-hand first version of the piece, which was completely worked out except for phrasings and dynamics. The six bars (*Allez*) preceding the *Gnossienne* in *Le Fils des étoiles* have a purely transitional function there. They however serve the *Manière de Commencement* (in adapted form) as a short, introductory prelude. The present edition of the "seventh" *Gnossienne* also dispenses with this editorial addition – which, analogous to the four-hand version of 1903/1911, is included in many editions – and thus presents the first version of this *Gnossienne* in its original form for the first time.

The seven *Gnossiennes* have not been arranged in chronological order, first, because the exact time of creation of the first three *Gnossiennes*, which Satie initially numbered differently and presented to the public as a cycle, can hardly be determined due to the missing autographs; second, because for the three *Gnossiennes* nos. 4–6 that remained unpublished during Satie's lifetime, the numbering undertaken by Robert Caby has firmly established itself since 1968 (see the Critical Commentary).

Accidentals are not always consistently placed in the sources of the *Gnossiennes*. In the meter-less *Gnossiennes* nos. 1–4 and 6, the valid duration of an accidental in Satie is, as a rule, limited to a single entity, for example, a group of notes under a beam or phrasing slur. With this in mind, we have added or adapted accidentals and cautionary accidentals circumspectly within such a musical entity.

The stems of the central and bass voices are inconsistent in the autograph of the seventh *Gnossienne*, and have been adapted in the present edition according to Satie's prevailing practice and with regard to the voice leading, as has also the occasionally differing distribution of the notes in the chordal central voice in A[7]. The latter are largely notated starting from *b* in the staff for the left hand, as is also (apart from very few exceptions) the case in *Gnossiennes* nos. 1–3.

Editorial additions are indicated by square brackets (rests, dynamic marks), small type (accidentals), and dashed lines (slurs and ties). Obvious errors have been corrected without comment, and accidentals, whose

placement corresponds to modern practice, tacitly supplemented.

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank all persons and institutions who have supported the preparation of the present edition,

above all the Bibliothèque nationale de France for providing reproductions of the sources. I owe a special debt of gratitude to Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel, for valuable information and vigilant copyediting.

Nice, February 2013

Jens Rosteck

(translated by Howard Weiner)

## NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

“Before writing a piece, I move around it in my own company several times.”<sup>1</sup>

As Satie mentally encircles his work before writing anything down, the interpreter should do the same before he begins to rehearse. While the piano score is not virtuosic, but rather temptingly simple and easy to comprehend – in every *Gnossienne* the right hand plays the melody, the left the accompaniment – some decisions, however, have to be made concerning tempo, dynamics and phrasing. There are essentially similar questions to be dealt with as in the *Gymnopédies*.<sup>2</sup> In contrast to these, Satie, however, renounces bar-lines in the *Gnossiennes*, except for piece number five and seven.

I. In the first *Gnossienne* the old question arises, how slow *lent* is. Theoretically speaking, one could elongate the piece towards infinity and make Satie the chief witness of slowness: There are no metronome

markings, neither in the *Gnossiennes'* autographs nor the first prints. However, other scores dating from that early time prove that Satie did not intend to celebrate musical stagnancy. On the contrary, the very few metronome markings in Satie's manuscripts point out a surprisingly swift pace. The phrase length of the melody could function as a reference point to determine the metre. It may be appropriate to sing the melody in order to choose a tempo that allows longer phrases to be sung in a single breath. ♩ = 58 might serve as a first guideline.

Even more puzzling than the metre are the dynamic instructions. In the beginning the instructions alternate in a rather logical manner: the first three phrases are *piano*, the next, short one is *forte* and within the second “strophe” you will find the same sort of differentiation. But afterwards, from *Très luisant* on, Satie only offers *forte*. Should the piece really be played *forte* from there up to the end? Did Satie forget to include the dynamics? Or did he think that he had given the “mature performer” all he needed to know? It seems conceivable to apply the two dynamic levels of the first “verses” to the entire piece: as of *Questionnez* again *piano*, until the next *forte* sign, afterwards again *piano*

1 Erik Satie, *Schriften*, ed. Ornella Volta, German translation by Silke Hass (Hofheim am Taunus, 1988), p. 24.

2 Satie, *Ogives / Gymnopédies*, ed. Jens Rosteck, with Notes on Performance Practice by Steffen Schleiermacher (Kassel, etc., 2012), Bärenreiter (BA 10806).

starting at *Du bout de la pensée* and *forte* when the key changes to B $\flat$  major; from *Postulez en vous-même* onwards again *piano* until the next *forte* sign just before the end of the piece.

Those melodic appoggiaturas should be played very fast, robust even during the *piano* section, never too feeble and always before the beat.

Naturally, the pedaling is determined by the harmonies in the left hand. Basically, the pedal changes on every new bass note. At the end of each phrase it seems apt to breathe and allow for a short break.

II. Most of what has been said about the first *Gnos-sienne* applies to the second as well. The suggested metre  $\text{♩} = 48$  might stimulate one's imagination. A slight rubato comes in handy, especially to prevent the right hand from becoming too mechanic within the melodic gestures. But beware of the triplet groups; do not soften the pulse too much!

This piece lacks dynamic contrasts. The basic dynamic is *piano*; however, that does not mean "whispering": In order to act out the long decrescendo hairpins properly, do not start too soft. A very special and magical moment follows shortly after *Sans orgueil*: that sudden and singular transition from A major to C major can never be too mysterious ...

Despite changing the pedal on every bass note mind not to blur the harmonies and not to let the melody become hazy. Smart and frequent pedaling might help; sometimes the solution is not to depress the pedal entirely.

III. The third *Gnos-sienne* stands out due to its special and exotic impression. The augmented seconds give the melody a foreign, oriental flavour. Presumably, Satie had – like Debussy and other composers – embraced and opened up his ears to the peregrine musicians from Greece, Indonesia and North Africa presented at the World Exhibition in 1889 in Paris. Playing of this piece follows more or less suite with the first two. You should opt for the following tempo  $\text{♩} = 60$ , though think in very slow half notes. Creating the melody demands flexibility and extraordinary sensibility in terms of metre and touch. To prevent the melodic note repetitions from shifting into a mechanical mode, it seems appropriate to make every second note sound like an echo of the preceding one. The continued quaver motion calls for a rubato, a slender going back and forth.

Again, the third *Gnos-sienne* offers an outstanding harmonic moment: in *Portez cela plus loin* where the

harmony indeed is taken far away, moving from A minor to F minor.

IV. It is very clear in the fourth *Gnos-sienne* as well what the left and right hand have to do; the melody is with the right, the left accompanies. However, in comparison to the preceding pieces this time the accompaniment is of a rather different nature. The dominant syncopated motif – tonic keynote and triad – is substituted by a quaver motion, which scans the linear up- and downward movements of the harmonics. Instead of using both hands at times, it is recommended to choose a fingering that allows playing the accompaniment with the left hand throughout. At first sight, the beam groups seem irritating: Satie suggests a distinct triple meter for both hands, each pulse consisting of four eighths instead of two pairs of groups consisting of six eighths each. This affects the shaping of the melody: where is the up-beat, where the accent etc. Naturally again, this piece calls for a flexible tempo; hence the up and down of the accompaniment should never sound mechanical. The following metre  $\text{♩} = 54$  might be inspiring.

With due respect towards the melody, the pedal follows the harmonics of the left hand.

V. When Satie composed the fifth *Gnos-sienne* he must have thought of a French harpsichordist, who gets lost in the ornaments of a baroque-style piece: on every ever so short note a trill, there a mordent and here a slide ... The *Gnos-sienne* seems to parody such ornamental riots. Accordingly, it should be performed in a vain and brilliant (even a bit shallow) manner. The trill figures and transitions should crackle like mad; it should all come across as a piece of ironic bravura. Hence the chosen metre should not be too slow. Bear in mind though that Satie did not write *lent!* At a tempo of  $\text{♩} = 80$  the fingers and spirit will stay awake.

The pedal follows the harmonics of the left hand and should make the adamantine figures of the right sparkle and shine.

VI. Compared to the first four *Gnos-siennes*, the sixth stands out even more: The brooding chromatics as well as the surprising harmonic shifts remind of Satie's *Danses gothiques* (1893). The slurs above the phrases indicate how Satie wanted the piece to be structured. Hereby the figure of the first four quarter notes, which appears as a ritornello several times throughout the piece, plays an important role. It might be helpful to insert bar-lines; it would, therefore, become clear

straight away, how the phrases with their irregular lengths correspond to each other. Utmost attention should be paid to the pedal. It should not be used at all; or if it needs be, very rarely on each eighth, thus taking care that the harmonies do not become blurred. Even if it may be inconvenient, one should stick with the division of work of both hands: the right plays the melody, the left accompanies. The question of tempo is crucial in this piece. It seems, as if one "marches" least, when opting for ♩ = 50.

VII. Within the seventh *Gnossienne* (taken from Satie's incidental music *Le Fils des étoiles*) the left hand – as within the first *Gnossiennes* – plays a syncopated accompaniment of tonic keynote and chord. However, Satie accurately defines whether the bass note should sound throughout the bar. Therefore beware of massive pedaling! Likewise, he differentiates the initial motif within the melody: at times the second note is long, at others short. This should not be levelled out in your performance. The appoggiaturas should be short and concise and always come before the beat. The recommended tempo is ♩ = 76; here again they should be thought as slow half notes.

#### *Playing instructions*

"I forbid the text to be read aloud during the performance. Any infringement would call for my fair outrage against the trespasser."<sup>3</sup>

People have been puzzled by the strange playing instructions Erik Satie wrote into his scores. Are they a joke, a satire on overloaded scores? Did Satie believe – as some have suggested – that they could actually be carried out? The playing instructions in the *Gnos-*

*siennes* start to take a life of their own. In later pieces Satie even composed complete and mostly absurd stories. Sometimes they underline or foil the sound of the music. At times the interpreter dwells on them to no avail; they just do not seem to make any sense. Should one read them out during a performance?

Satie completely objects to that. On the one hand he feared – and rightly so – that the text would draw the attention away from the music and would degrade it to background music; on the other hand Satie anyway held a sceptical view towards the concert ritual. For him the texts were only meant to amuse the performer, who was at the same time his own listener. Essentially, the later "story pieces" by Satie were meant for private use only ...

The inserted texts in the *Gnossiennes* are still rather fragmentary. They do not add to a coherent story whatsoever. They should be understood as musical playing instructions. Though, they are poetically speaking rather cryptic, many of them can be carried out. *Très luisant, Pas à Pas, Dans une grande bonté, Avec une légère intimité* – every performer will be able to sense the meaning of these instructions and will try to find means to implement their atmospheric connotation. My personal favourite is the following one: *Enfouissez le son*. Whatever the practical solution to these instructions, it is not allowed to read them aloud while playing the *Gnossiennes*.

"Avoid pride: of all evils, this one is the first that will lead to constipation."<sup>4</sup>

Leipzig, February 2013  
Steffen Schleiermacher  
(translated by Anne-Kathrin Peitz)

3 Satie, *Schriften* (see note 1), p. 25.

4 *Ibid.*, p. 23.

## GLOSSAR / GLOSSARY

avec conviction et avec une tristesse rigoureuse	mit Überzeugung und mit unerbittlicher Traurigkeit	with conviction and rigorous sadness
avec étonnement	mit Erstaunen	with amazement
avec une légère intimité	mit leichter Innigkeit	with slight intimacy
calme	ruhig	tranquil
conseillez-vous soigneusement	beraten Sie sich sorgfältig	advise yourself carefully
dans une grande bonté	in großer Güte	with great kindness
dans une saine supériorité	mit gesunder Überlegenheit	with healthy superiority
de manière à obtenir un creux du bout de la pensée	so, dass eine Delle entsteht mit spitzem Gedanken <sup>1</sup>	so that you obtain a dent with the tip of your thought
enfouissez le son	verscharren Sie den Ton	bury the sound
hâve de corps	leichenblass	pale as a corpse
lent	langsam	slow
modéré	mäßig	moderate
munissez-vous de clairvoyance	wappnen Sie sich mit Klarsicht	arm yourself with clairvoyance
ne sortez pas	gehen Sie nicht hinaus	don't go out
ouvrez la tête	öffnen Sie den Kopf	open your head
pas à pas	Schritt für Schritt	step by step
plus intimement	noch inniger	more intimately
portez cela plus loin	tragen Sie das weiter fort	carry that further
postulez en vous-même	erheben Sie Anspruch in sich	postulate within yourself
questionnez	stellen Sie Fragen	ask
sans orgueil	ohne Hochmut	without pride
savamment	sachkundig	knowingly
seul, pendant un instant	allein, für einen Augenblick	alone, for an instant
sur la langue	auf der Zunge	on the tongue
très luisant	sehr glänzend	very shiny
très perdu	ganz vertieft	very lost

*(translated by J. Bradford Robinson)*

<sup>1</sup> Offenbar in Anlehnung an die Wendung "du bout des doigts" (mit spitzen Fingern). / Evidently patterned after "du bout des doigts" (gingerly).

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	VI
Preface .....	IX
Notes on Performance Practice .....	XII
Glossar / Glossary .....	XV
Grossiennes	
Grossienne N.º 1 .....	2
Grossienne N.º 2 .....	6
Grossienne N.º 3 .....	8
[4 <sup>ème</sup> Grossienne] .....	10
[5 <sup>ème</sup> ] Grossienne .....	12
[6 <sup>ème</sup> ] Grossienne .....	14
[7 <sup>ème</sup> ] Grossienne .....	16
Critical Commentary .....	19

# SATIE

## Gnossiennes

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 10807