

SATIE

Ogives Gymnopédies

für Klavier / for Piano

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jens Rosteck

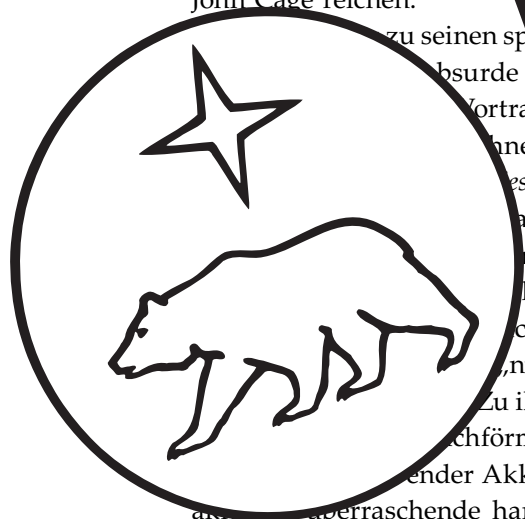
Hinweise zur Aufführungspraxis von
Notes on Performance Practice by
Steffen Schleiermacher



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10806

VORWORT

Aus heutiger Sicht darf man mit Erstaunen konstatieren, dass es Erik Satie gelingen konnte, bereits in seinem Ende der 1880er-Jahre geschaffenen Frühwerk einen unverwechselbaren Personalstil auszubilden und geradezu Archetypen seiner Klaviermusik vorzulegen: Verdankt sich sein heutiger Nachruhm doch fast ausschließlich der immensen Popularität dieser ersten, emblematischen Stücke. Mit ihren Anspielungen auf Antike und Mittelalter evozieren sie jene vergangenen Epochen auf durchaus enigmatische Weise. Zugleich haftete ihnen etwas Visionäres und Prophetisches an: Nicht nur Debussy oder Ravel¹ und später Varèse, Milhaud und Poulenc leiteten Stilmerkmale, ästhetische Positionen und die Nutzung bestimmter Tonvorräte aus diesen Debüt-Kompositionen ab, der Einfluss Saties als „Vorreiter“, wie er sich in den *Ogives* und *Gymnopédies* ankündigt, sollte sogar bis hin zu John Cage reichen.



Zu seinen späteren Klavierwerken, die oft absurde Titelgebungen oder durcheinander widersprechende Vortragsanweisungen und Variationen, sind die frühen Zyklen des von ihm schrecklicher Strenge und Charakter, scheinen reichhaltig und sind durchgehalten. Sie entbehren aufwändiger Ornamentik und schlichter, nüchternen Stil („style dénué“). Zu ihren Charakteristika zählt die Stufenförmigkeit, die in Verbindung mit der Akkordik (unaufgelöste Septakkorde, überraschende harmonische Kontraste, isoliert eingesetzte Relikte von Funktionsharmonik) eine reizvolle Ausprägung melancholischer Monotonie ergibt. Die Stücke sind auf einfachem pianistischen Niveau angesiedelt und frei von virtuosem Anspruch. Den Interpreten dieser kargen Miniaturen von provozierend beiläufiger Lakonik wird vielmehr Geduld, Konzentration auf Tempowahl, auf nuancierten Pedalgebrauch und auf fast unmerkliche harmonisch-melodische Verschiebungen nebst Verzicht auf Selbstdarstellung abverlangt.

1 Vgl. Francis Poulenc, *La Musique de piano d'Erik Satie* (April 1952); Wiederabdruck in: *La Revue musicale*, Nr. 386/387, 1985, S. 103f. Poulenc zufolge soll Ravel 1911 geäußert haben: „*La Belle et la Bête* [= *Les Entretiens de la belle et de la bête*; 4. Satz aus Ravels vierhändiger Klaviersuite *Ma mère l'Oye*], das ist [nichts anderes als] die ‚Vierte Gymnopédie‘“ (ebd., S. 104).

OGIVES

Die im Jahre 1886 komponierten, metrisch freien *Ogives* – der Zwanzigjährige firmierte unter dem Beinamen „Monsieur le Pauvre“ – reflektieren seine damalige Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Architektur (*ogives*: Spitzbogen), Enharmonik, modalen Skalen und dem Gregorianischen Choral. Seinem Bruder Conrad zufolge war Satie seinerzeit fasziniert vom Spitzbogengerüst der Notre-Dame; außerdem studierte er die Schriften des bedeutenden französischen Architekten und Kunsthistorikers Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879). In dessen *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (10 Bände, Paris 1858–1868) findet sich auch ein Beitrag *Ogive*, der den Abriss einer ein Rechteck ausfüllenden Kuppel auf zwei schmaleren und zwei breiteren Spitzbögen zeigt. Diese Form diente Satie als Ausgangspunkt und steht an exponierter Stelle in den Vorworten, an die Atmosphäre von Edgar Allan Poes Erzählungen gemahnenden Illustrationen von Conrad Exemplar (s. Abbildung, S. 13).

Die *Ogives* brechen radikal mit der Tradition des romantischen Klavierstücks und scheinen bereits auf die frühen, strukturierten, aber etwas komplexeren *Vexations* (1893) vorauszuweisen. Alle vier der archaisierenden Stücke basieren auf parallel geführter, statischer Akkordik und sind nach dem gleichen vierteiligen Schema konstruiert, wobei dem Aspekt der Symmetrie eine besondere Bedeutung zukommt: Während die melodischen Phrasen der beiden äußeren *Ogives* in jeder Akkolade durch zwei Phrasierungen unterteilt sind, werden sie in der zweiten und dritten *Ogive* unter einem Bogen zusammengefasst. Jedoch durchbricht Satie das äußerlich streng symmetrische Prinzip in der ersten und vierten *Ogive* sowohl durch die asymmetrische Teilung der Phrasen als auch durch vereinzelt vom harmonischen Schema abweichende Durchgangsakkorde.² Auf eine gregorianisierende, im Piano und im Unisono geführte Melodie folgen drei modale und diatonische Fortschreitungen verschränkende und mit wenigen Ausnahmen identische Har-

2 Jamie Crofts nennt sieben charakteristische Abweichungen zwischen den Akkorden der 2./4. gegenüber denen der 3. Akkolade (I: 4., 9., 15., 19. Akkord; II: 8., 9. Akkord; III: 11. Akkord). Vgl. *Satie. Ogives*, hrsg. von Jamie Crofts, Soundkiosk Piano Edition 2009.

monisierungen der Melodie, in der zweiten und vierten Akkolade vollgriffig im Fortissimo, in der dritten Akkolade im Pianissimo und klanglich ausgedünnt. Auch die Monumentalität des kirchlichen Resonanzraums dürfte Satie zu einer solchen Gestaltung angeregt haben. Dafür spricht die Verwendung responsorischer Elemente, denen blockhaft eine wuchtige, orgelartige Klangfolge gegenübergestellt wird. Das sich ins „Unendliche“ fortsetzende, verzweigende kompositorische Gestaltungsmuster der „ogives“ findet gewissermaßen seine Entsprechung in den jeweils in einen offenen Schluss mündenden melodischen Linien.

Launig-selbstironisch und absichtlich eine falsche Fährte legend warb Satie am 9. Februar 1889 in der nach dem Kabarett Le Chat Noir benannten Zeitschrift für die Anfang des Jahres im Selbstverlag erschienenen *Ogives*: „Endlich! Die Liebhaber heiterer Musik werden diese nun voll und ganz genießen können. Der unermüdliche Erik Satie, der Sphinx-Mensch, der Komponist mit dem Dickschädel, kündigt uns das Erscheinen eines neuen Tonkunstwerkes an, von dem wir schon jetzt nur das Allerbeste berichten. Es ist eine in jener manierierten Manier, die der Autor so leicht zu einer Melodienfolge mit unschönen, aber wir wünschen Erik Satie, wie dem, der ihm beschuldigt war, 3 Patricio Cortázar. Von ihm verfasste. Auch er kommt von Latou. Satie von Saties Ballett sind Widmungsträger sind (II), eine gewisse Madame Clémence (III), der Satie 1885 ein *Valse-ballet* und sein Vater Alfred Satie eine *Polka-Mazurka* zugeeignet hatten, sowie Saties Bruder Conrad (IV). Levadé, ein Schüler Massenets, war ein mit Satie eng befreundeter Kommilitone am Conservatoire, der sich später rühmte, Satie zeitweise in Harmonielehre unterwiesen zu haben.

GYMNOPÉDIES

Die *Gymnopédies* sind fraglos Saties bekannteste (Instrumental-)Werke überhaupt. Im Frühjahr 1887, wäh-

rend der Genesung von einer Rippenfellentzündung, die er sich vorsätzlich bei seinem Militärdienst zugezogen hatte, regte ihn angeblich die Lektüre von Gustave Flauberts exotischem Roman *Salammbô* (1862) zu ihrer Komposition an.⁴ Ein Bezug zum prallen, drastischen Romangeschehen mit seinen tragisch-romantischen Zügen findet sich freilich nicht. Saties handschriftliche Datierungen der drei Autographe vom Folgejahr 1888 dürften, wie seine Korrekturen nahelegen, nachträglich erfolgt sein, um ein sukzessives Entstehen in den Monaten Februar bis April zu suggerieren.⁵ Möglicherweise entstand somit zuerst die dritte *Gymnopédie* (2. März, korrigiert April), dann die zweite (März) und als letzte die erste *Gymnopédie* (April, geändert in Februar, s. Critical Commentary). Die Drucklegung der Werke machte die sorgsam geplante Dramaturgie der Abfolge indessen wieder durcheinander: Während die erste *Gymnopédie* schon im August 1888 in der Zeitschrift *Le Ménestrel des Familiales* und die von Satie selbst besonders geschätzte dritte⁶ Ende des Jahres im Selbstverlag erscheinen konnten, fehlte ihm für die zweite wohl die Mittel. Ein 1895 gemachte Erbschaft versetzte Satie dann in die Lage, Nr. 2 sowie Nr. 1 (letztere in revidierter Form) herauszubringen, versehen mit seiner Adresse „rue Cortot“, wo er seit 1891 wohnte. Alle drei Drucke (Quellen ED1, ED2, ED3) stattete Satie mit einem großzügigen Format aus: mit rotem Einband und Titel in griechischen Unzeilen sowie – ganz ungewöhnlich – in durchgehend roter Drucktype.

Der Titel stellt eine Allusion an die allsommerlich abgehaltenen Feste im antiken Sparta dar, genannt *Gymnopädien*, einem griechischen Kompositum aus den Worten „nackt“ und „Knabe/Kind“. Tänze, Wettkämpfe und sportliche Aktivitäten im weitesten Sinne, sämtlich ausgeführt von unbekleideten Jünglingen und ohne Waffen, standen dabei im Mittelpunkt. Eine unmittelbare Verbindung hierzu lässt sich in Saties lyrisch-gemessenen Stücken nicht feststellen. Auch die viel zitierte Anekdote, derzufolge Satie sich Ende 1887 bei Rodolphe Salis, dem Leiter des Pariser Kabarett Le Chat Noir als selbst ernannter „gymnopédiste“ in der Hoffnung vorstellte, dort engagiert zu werden, greift als Erklärung zu kurz. Wahrscheinlicher erscheint Saties Beschäftigung mit dem im Zweiten Kaiserreich populären, aus der Antiken-Begeisterung erwachsenen „style néo-grec“: Seit 1878 unterrichtete

3 Erik Satie, *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, aus dem Französischen von Silke Hass, Hofheim am Taunus 1988, S. 17.

4 Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris 1932, S. 14.

5 Freundliche Mitteilung von Ornella Volta.

6 Satie pries das Werk in einem Artikel mit gespielter Prahlerie an (Satie, *Schriften*, [s. Anm. 3], S. 17).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



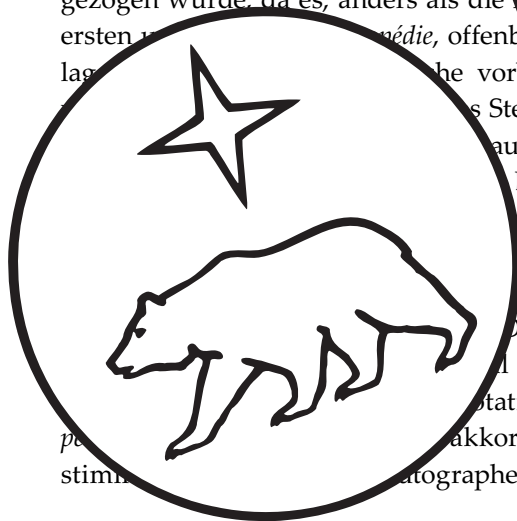
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ZUR EDITION

Die vorliegende Edition der *Ogives* stützt sich, unter Berücksichtigung der in Saties Handexemplar (Quelle **ED_{HE}**) eingetragenen Korrekturen,¹⁶ auf den Erstdruck (Quelle **ED**). Akzidenzien wurden (vor allem in der zweiten *Ogive*) editorisch behutsam ergänzt und die in Nr. 3 und Nr. 4 abweichende bzw. fehlende Dynamik an die Bezeichnungen von Nr. 1 und 2 angeglichen (s. Critical Commentary).

Die Quellenlage der *Gymnopédies* stellt sich kompliziert dar. Im August 1888 veröffentlichte Satie deren erste (ohne Phrasierungen und mit nur einer dynamischen Angabe) als Beilage eines Periodikums für populäre Musikalien sowie im November – im Selbstverlag – die dritte *Gymnopédie*. Als Hauptquellen für Nr. 1 dienten der revidierte Erstdruck (Quelle **ED_{1,2}**), für Nr. 2 der Erstdruck (Quelle **ED_{2,1}**) und für Nr. 3 neben dem Erstdruck (Quelle **ED_{3,1}**) auch das Autograph (Quelle **A₃**), das hinsichtlich der Platzierung von Bögen und dynamischen Bezeichnungen herangezogen wurde, da es, anders als die Autographie zur ersten *Gymnopédie*, offenbar als Stichvorlage vorbereitet wurde.



Erstdrucken der ersten und zweiten *Gymnopédie* konsequent nach oben gehalten und ab *h* im System der linken Hand notiert sind. Einzig der Erstdruck von Nr. 3 weicht durch die konventionelle Halsung und die Zusammenziehung der Akkordtöne in ein System hiervon ab. Die vorliegende Edition bewahrt Saties Eigenheit mit Rücksicht auf dessen besonderes Augenmerk auf das graphische Erscheinungsbild seiner Kompositionen und folgt hier den Autographen bzw. den 1895 erschienenen Drucken von Nr. 1 (**ED_{1,2}**) und Nr. 2 (**ED_{2,1}**). Unter Verwendung der gleichen Platten (im Fall von Nr. 1 des Drucks **ED_{1,2}**) erschienen von 1898 Nachdrucke bei Émile Baudouin sowie von Rouart-Lerolle.

Editorische Zusätze sind durch eckige Klammern (dynamische Bezeichnungen) bzw. Strichelung (Bögen) kenntlich gemacht. Offenkundige Fehler wurden strichschweigend korrigiert 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, außerdem Christine Baur, Paris. Mein besonderer Dank gilt Ornella Volta und Robert Orledge für wertvolle Ratschläge und Hinweise, sowie Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Nizza, März 2012

Jens Rosteck

¹⁶ Privatbesitz Robert Orledge, dem für die Mitteilung der Änderungen ausdrücklich gedankt sei.

hinsten des Jahrhunderts gilt, den Edelmann zur Welt kommen rück ...

... pianistischen Anforderungen nach, die melodische Gestaltung weichelnd, die Begleitung recht klar; recht „Hart“ Melodie, allerdings verliert die Abwechslung, die zu den Stücken zu einer grundsätzlichen Fragen individuell geklärt werden müssen. Bei jeder Musik so, doch haben Satie fast zu einem Welt.

... rück ...

dem Tempo scheiden sich. Wie langsam ist dem Metronomzahl angegeben, ein

projizieren, obwohl der Tonsatz beider Zyklen recht ähnlich ist, allerdings kann diese Metronomvorgabe als Hinweis gelten, dass Satie doch eher „auf der schnelleren Seite“ war.

... rück ...

Einanderer Hinweis auf ein geeignetes Tempo sind die Instrumentationen, besonders die beiden von Claude Debussy. Satie war mit Debussy befreundet, sie haben sich offensichtlich gegenseitig sehr geschätzt. Die Frage, wie und wann beeinflusst haben könnte ist in diesem Zusammenhang ebenfalls. Man kann jedoch mit Sicherheit davon ausgehen, dass Satie diese Instrumentation kannte und nicht widersprach, ebenfalls, dass Debussy beeinflusst um Saties Intentionen – gerade bezüglich des Tempos – wusste und diese berücksichtigte. Auch in der Orchesterfassung steht keine Metronomangabe (sondern wiederum das mysteriöse *lent*), doch geben die Phrasenlagen der Bläser, die auf einem Atem zu spie-

Ich komme darauf zurück ...

Was ist das richtige beziehungsweise das angemessene Tempo?

Ich komme darauf zurück ...

Ein Indiz für die Tempovorstellung könnte eine andere Komposition von Satie bilden, nämlich seine drei *Sarabandes*, die kurz vor den *Gymnopédies* entstanden. Auch hier taucht im gedruckten Notentext keine Tempoangabe auf, doch im Manuskript gibt es für die erste und zweite *Sarabande* Metronomangaben: erstaunlich schnelle ♩ = 84 schwebten Satie vor. Freilich lässt sich diese Angabe nicht automatisch auf die *Gymnopédies* projizieren, obwohl der Tonsatz beider Zyklen recht ähnlich ist, allerdings kann diese Metronomvorgabe als Hinweis gelten, dass Satie doch eher „auf der schnelleren Seite“ war.

Ich komme dann auf zurück ...

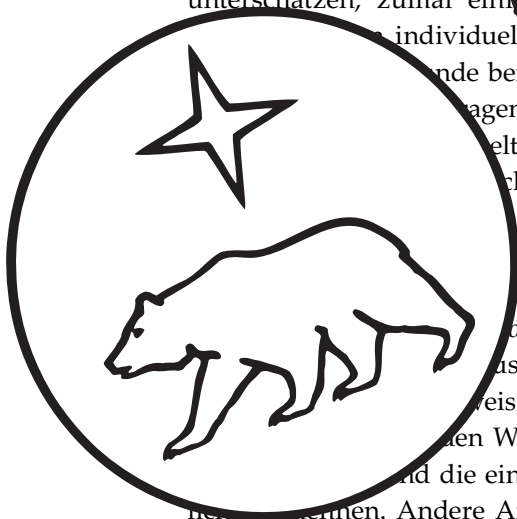
Einander zur Hinweis auf ein geeignetes Tempo sind die Instrumentationen, besonders die beiden von Claude Debussy. Satie war mit Debussy befreundet, sie haben sich offensichtlich gegenseitig sehr geschätzt. Die Frage, wer davon wie wann beeinflusst wurde, könnte ist in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht widerspruch, ebenfalls, dass Debussy sein Interesse um Saties Intentionen – gerade bezüglich des Tempos – wusste und diese berücksichtigte. Auch in der *Cocherévesion* steht keine Metronomangabe (sondern wiederum das mysteriöse *lent*), doch geben die Phrasierungen der Bläser, die auf einem Atem zu spielen sind, Auskunft über das intendierte Grundtempo: auch hier waltet ein vergleichsweise zügiges vor.

Ich komme darauf zurück ...

Jeder Interpret muss „sein“ Tempo finden für die Stücke und für sich zusätzlich die Frage klären, ob alle drei Stücke eigentlich im gleichen gespielt werden wollen. Der beste Weg dürfte das altbewährte Singen sein: Nicht langsamer als die Melodiephrasen auf einen Atemzug zu singen sind – und zwar nicht nur die erste Phrase! Weiterhin scheint für die Tempowahl wichtig zu sein, dass die Stücke in ganzen Takten schwingen und nicht in Viertel „zerzählt“ werden, wobei ein leichtes Rubato in der Melodie sicher nicht verwerflich ist. Ein möglicher aber nicht zwingend anzuwendender Vorschlag für die Tempi wäre: erste *Gymnopédie* ♩ = ca. 63, zweite ♩ = ca. 80, dritte ♩ = ca. 72.

Ich komme darauf zurück ...

Pianissimo heißt nicht „säuseln“! Gewiss ist die Grunddynamik der *Gymnopédies* leise, doch sollte die Melodie frei singen und sich entfalten dürfen. Die dynamischen Gabeln suggerieren den Verlauf der Me-



1 Erik Satie, *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, aus dem Französischen von Silke Hass, Hofheim am Taunus 1988, S. 17.

lodie zu ihrem Höhepunkt und gegebenenfalls auch ein Abklingen. Wobei die linke Hand sich derweil in stoischem Gleichmut zu üben hat. Überhaupt ist ein Durchspielen der Stücke nur mit der linken Hand sehr förderlich, um einmal den sonderbaren Harmonien und den noch wunderlicheren Harmoniefolgen ungestört nachlauschen zu können. Dies böte auch Gelegenheit, den Gebrauch des rechten Pedals zu erarbeiten: Sinnvoll scheint generell, in den *Gymnopédies* ganztaktiges Pedal zu nehmen, die Takte dabei sauber aber ohne klangliche Löcher voneinander zu trennen. Das man an Phrasenenden „Luft“ holt, ist natürlich und selbstverständlich.

Ich komme darauf zurück ...

Bemerkenswert in der ersten *Gymnopédie* ist das zweimalige Auftauchen von vier Takten im Forte (T. 9–12 und 48–51), das eigentlich eine Art Zwischenspiel markiert, in dem die Melodie ruht. Wie man diesen „gefrorenen Moment“ gestaltet, hängt vom Willen des Spielers ab: Will er die Seltsamkeit und vielleicht auch Modernität von Satie in den Mittelpunkt rücken, wird er diese vier Takte jeweils zum Erschrecken (oder zumindest ...) des andächtigen Hörers nur ...

... den vermeintlichen ... wüßte er diese ... dynamisch erheben ... Letzteres aber ... ein Zyklus? Bisher ... im Konzert ... Eine nach der ... gsgeschichte zeigt, ... ke handelt, die zwar ... noch ein Aufeinanderfolgen nicht zwang ... aggerieren. Man kann sie in der üblichen Reihenfolge hintereinander spielen – man muss es aber nicht. Denkbar sind auch andere Reihenfolgen oder Einzelaufführungen. Sogar die Idee, die drei Stücke über ein Konzertprogramm zu verteilen, quasi als Ruhepunkte, sowohl für Interpreten als auch für Hörer, hat etwas Bestechendes.

Ich komme darauf zurück ...

Seltsamerweise scheinen die vier *Ogives* diese Freiheit nicht zu bieten. Auf geheimnisvolle Weise erfordern sie die Aufführung als Gruppe. Und das auch in der von Satie vorgegebenen Reihenfolge, vermutlich aufgrund der Schlusswendungen der vier Stücke d-Moll,

A-Dur, d-Moll und a-Moll. Bestenfalls könnte man die erste mit der dritten tauschen. Aber warum sollte man? Zumal die von Satie gewünschte Phrasenlänge auch einem (anderen) zyklischen Gebot folgt: halbzeilig, ganzzeilig, ganzzeilig, halbzeilig. Diese unterschiedliche Phrasierung ist auch für die Interpretation, für das Atmen und letztendlich für das Tempo relevant: Wie schnell oder langsam darf ich die Musik spielen, damit nicht der Zusammenhang beispielsweise in der zweiten *Ogive* verloren geht, in der die Phrase zweimal auf einer ganzen Note verweilt, ohne dass dies jeweils als Schlusspunkt wahrgenommen würde.

Ich komme darauf zurück ...

Ebenso geheimnisvoll scheinen die vier Stücke ein gleiches Tempo zu erfordern. Die viermal identische Tempoangabe *Andante* verweist tatsächlich für alle vier Stücke auf das Gleiche hin. Ein Variieren, wie es bei den *Gymnopédies* sinnvoll und auch belebend sein kann, würde hier die Musik ersticken.

Vermutlich hängt dieses Phänomen mit dem rituell schreitenden Charakter der Stücke zusammen: Die Prozessionen gehen nicht mal schneller oder mal langsamer. Aber auch hier die Gretchen-Frage: Wie langsam ist es nun „sehr langsam“? Für im Endeffekt der *Gymnopédies* das Sagen, könnte hier das Geheimnis helfen, besser: das Schreitem. Wie langsam kann ich gehen, ohne hinten aus dem Zeitlupentempo zu taumeln, ohne das Gleichgewicht zu verlieren? Ein Tempo zwischen $\text{♩} = 52$ und $\text{♩} = 58$ könnte ein geeigneter sein.

Ich komme darauf zurück ...

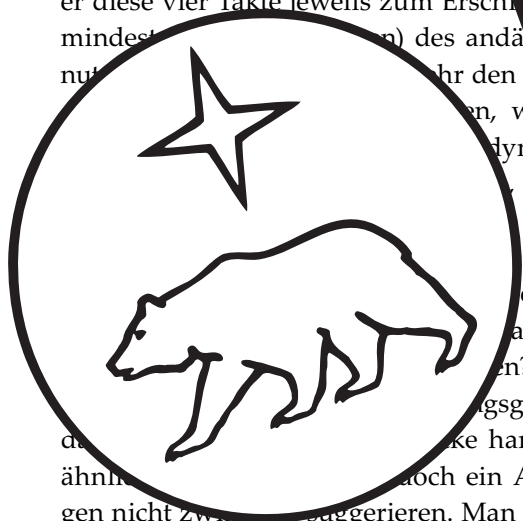
In den *Ogives* tauchen in der linken Hand zuweilen Dezimen auf. Vom Arpeggieren sei abgeraten, da dies den rituellen Fluss, die quasi architektonische Geste der Stücke aufweichen, ja, „vermenschlichen“ würde. Problemlos lässt sich in allen Fällen die oberste Note der linken Hand mit der rechten Hand spielen.

Ich komme darauf zurück ...

Jeder ist seines Glückes Schmied. Und jeder Spieler schmiedet auch seine Interpretation, die individuell natürlich verschieden sein muss. Man kann auch alles (vieles) anders sehen, machen und spielen, als hier vorgeschlagen.

Einerlei, Hauptsache man sieht, macht und spielt ...

Leipzig, März 2012
Steffen Schleiermacher



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Having published the *Ogives* himself in early 1889, Satie, with whimsical self-irony and a deliberate red herring, advertised the work in *Le Chat Noir*, a periodical that took its title from the like-named cabaret: “At last! Lovers of cheerful music will now be able to enjoy it to the hilt. The tireless human sphinx and pig-headed composer *Erik Satie* announces the publication of a new work of musical art of which he already has only the best things to say. It is written in that mysterious liturgical vein which the author so passionately venerates, a series of dreamt-up melodies with the suggestive title: *Les Ogives*. We wish Erik Satie the same success with it as he previously achieved with his *Third Gymnopédie*, which is currently being strummed on every piano.”³

The first *Ogive* is dedicated to the poet José-Patricio Contamine de Latour (1867–1926), several of whose chanson texts Satie set to music in 1886–87. The motto of Satie’s *Sarabandes* (1887) also stems from Latour, who moreover functioned as the co-librettist of his ballet *Uspud* (1892). The other dedicatees are Charles (Le-Cor-)ton) Levadé (II), a certain Madame Célestine Le Breton (III), and his father Alfred’s *Polka-*rad (IV).⁴ Levadé, a friend and fellow composer, boasted of having been in harmony.

Probably Satie’s best-known piece, the early part of 1887, while suffering from pleurisy he had deliberately composed during his military service, Satie was allegedly inspired by a reading of Gustave Flaubert’s exotic novel *Salammbô* (1862) to compose the pieces.⁴ Admittedly the music has no bearing on the luxurious and drastic events of the novel, with its aura of tragedy and romanticism. Satie’s handwritten dates on the three autographs of 1888 were probably, to judge from his alterations, written at some later point to suggest that the pieces arose consecutively between February and April.⁵ The earliest of the *Gymnopédies* to be composed was possibly the third (dated 2 March,

altered to April), followed by the second (March) and finally by the first (April, altered to February; see the Critical Commentary). Nevertheless, the dramatic structure of the order of the three pieces was again reshuffled by their publication: the first *Gymnopédie* appeared as early as August 1888 in the periodical *La Musique des Familles*, and the third, which Satie himself held in especially high regard,⁶ was published by himself at the end of the year. But he seems to have lacked the resources to publish the second. In 1895 an inheritance placed him in a position to publish No. 2 and a revised version of No. 1, now with the address “6 rue Cortot,” where he lived from 1890 on. All three editions (sources ED1, ED2, and ED3) were issued in a spacious format with red binding and a title printed in Gothic uncial and unusually red lettering.

The title alludes to the festivals held every summer in ancient Sparta, the so-called *gymnopædia*, a composite Greek term consisting of the words for “nude” and “boy” or “child.” The main focus was on dances, contests, and athletic activities in the broadest sense of the term and performed without weapons by nude youths. No direct connection to these festivals is apparent in Satie’s restrained, lyrical pieces. They are the offspring accounted for by the much-quoted anecdote that Satie, in late 1887, introduced himself to Rodolphe Salis, the head of the Parisian cabaret *Le Chat Noir*, as a self-proclaimed “*Gymnopédiste*” in the hope of getting a job there. A more likely explanation is his interest in the *style néo-grec* that became popular during the Second Empire and arose from a fad for Antiquity. Louis Albert Bourgault-Ducoudray, who edited the collection *Trente Mélodies populaires de Grèce et d’Orient* (1876) and composed several *Danses grecques* for piano four-hands, had taught from 1878 at the Conservatoire, where Satie enrolled in 1879. It seems only natural to suppose that Bourgault-Ducoudray acquainted him with neo-Hellenistic ideas as well as the peculiarities of Greek scales and rhythms.⁷ Nor was the term *gymnopédie* an invention of Satie’s, for it can already be found in French musical lexicons of the nineteenth century.⁸ Far more relevant is Contamine de Latour’s poem *Les Antiques*, from which Satie placed a four-line excerpt at the head of the first edition of his first *Gymnopédie*, with the subtitle *Danse*

3 Translated from Erik Satie: *Schriften*, ed. Ornella Volta (Hofheim am Taunus, 1988), p. 17.

4 Pierre-Daniel Templier: *Erik Satie* (Paris, 1932), p. 14.

5 Information kindly supplied by Ornella Volta.

6 Satie praised the work in an article with feign braggadocio. Satie, *Schriften* (see note 3), p. 17.

7 See also Jean-Pierre Armengaud: *Erik Satie* (Paris, 2009), pp. 138f.

8 Eric Frederick Jensen: “Satie and the ‘Gymnopédie,’” *Music & Letters* 75 (1994), pp. 239f.

antique (ED₁; see the Critical Commentary). Yet even Latour's poem lacks a direct connection to the athletic contests of ancient Sparta. It is thus conceivable that Satie both borrowed the generic term *gymnopédie* from Latour's poem and followed up his reputation as the *gymnopédiste* of Montmartre by composing a piece with that very title, perhaps prompting Latour to seize upon the name of the dance as a nod to the Chat Noir episode.⁹

On the surface, the static melody, indistinct harmonic progressions, repetitive accompaniment formulae, and lack of "development" point to a purportedly unsophisticated compositional model beholden to simple concatenation. Yet beneath this surface is an architecture as ingenious as it is elaborate and sophisticated. Using asymmetrical phrasing and an unequal bipartite subdivisions, Satie creates subtle latent shifts within each *Gymnopédie* and within the three-piece set. Moreover, he may have intended the first and second *Gymnopédies* to form mutual mirror-reflections, though this was concealed by the later addition of a four-bar introduction to the latter piece.¹⁰ Equally

decreasing lengths of the pieces then (bars). Accordingly, when Debussy and his *Gymnopées* in 1896. The premiere of the *Gymnopées* by the Société Nationale de Musique appeared a year later from the Baudoux. This consideration is aware of the piano and two new impressions, including Ravel played the third *Gymnopedie* in 1911 at a concert of the Société in the Salle Gaveau. Roland-Berthod was the author of the first monograph on Satie (1924), and he orchestrated the second *Gymnopedie*.

Satie dedicated the first *Gymnopédie* to the eleven-year-old¹¹ Jeanne de Bret, the third to Charles(-Gaston) Levadé, and the autograph of the second (source A₂) to his friend Arthur Dodemont, though the first edition (ED₂) bears a dedication to his younger brother Conrad Satie.¹² (Curiously, the dedication to Levadé replaced a different one crossed out in the autograph,

namely, to Georges Mathias, Satie's piano professor at the Conservatoire.)¹³

Since the second half of the twentieth century the *Gymnopédies* have emerged from their original context and become veritable "ear candy." Particularly in popular culture, they have become a musical symbol of a "typically" Parisian brand of melancholy and of French music altogether,¹⁴ attaining an unparalleled breadth of impact. They are omnipresent in the various media in a vast array of scorings, embroiderings, and transmutations, whether as a jazz vocalise for Cleo Laine, as a sound pattern for a DJ mix in Malcolm McLaren's musical dialogue *Paris* (1994), or even as a movie soundtrack, especially in films of the *auteur* school.¹⁵

NOTES ON THE EDITION

Our edition of the *Gymnopédies* is based on the original print (source F₁) and includes the corrections entered in Satie's personal copy (ED_{HE}).¹⁶ Accidentals have been judiciously added by the editor (especially in the second *Gymnopedie*), and the conflicting dynamic markings in Nos. 3 and 4 have been standardized for consistency with the markings in Nos. 1 and 2 (see the Critical Commentary).

The sources of the *Gymnopédies* are highly complex. In August 1888 Satie published the first *Gymnopedie* (without phrase marks and with only one dynamic mark) as a supplement to a periodical for popular sheet music and issued in November the third *Gymnopedie* as an author's edition. As our principal sources, we chose the revised original print (ED₁) for No. 1, the original print (ED₂) for No. 2, and, for No. 3, both the original print (ED₃) and the autograph score (A₃). We consulted the latter for the placement of slurs and dynamic marks since, unlike the autographs of the first and second *Gymnopédies*, it evidently served as an engraver's copy, or was at least prepared for this purpose, as can be seen in the special markings for the engraver regarding page and line breaks as well as the slurs and dynamic marks added by Satie. No proof sheets have survived for any of the *Gymnopédies*. The autographs of Nos. 1 (A₁) and 2 (A₂) have several

9 See Steven Moore Whiting: *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford, 1999), pp. 69f. The problems surrounding the term *gymnopédiste* are also discussed in Armengaud, *Satie* (see note 7), p. 137, and Erik Satie: *Correspondance presque complète*, ed. Ornella Volta (Paris, 2000), pp. 20 and 772.

10 Robert Orledge: *Satie the Composer* (Cambridge, 1990), p. 168.

11 I am grateful to Ornella Volta for this information.

12 The second *Sarabande* likewise initially bore a dedication to Dodemont that was later changed by Satie, in this case to Ravel.

13 See Robert Orledge: "Satie and the Art of Dedication," *Music & Letters* 73 (1992), p. 552.

14 Especially the first *Gymnopedie*.

15 For example, Louis Malle's film version of Pierre Drieu La Rochelle's novel *Le Feu follet* (1963).

16 Private collection of Robert Orledge, to whom the author is especially grateful for providing information on the changes.

deleted measures, few or no dynamic marks, and no phrase marks (see the Critical Commentary).

One peculiarity of Satie's notation of the *Gymnopédies* involves the stemming of the chordal middle voices. They are consistently stemmed upwards in all three autographs and the original prints of the first and second *Gymnopédies* and written in the left-hand staff from *b* on. Only the first edition of No. 3 departs from this practice by employing the standard stemming and placing the notes of the chord on a single staff. In view of the special attention Satie gave to the visual appearance of his compositions, our edition retains this idiosyncrasy and follows the autographs or the 1895 prints for Nos. 1 (ED1₂) and 2 (ED2₁). New impressions using the same plates (ED1₂ in the case of the first *Gymnopédie*) were issued by Émile Baudoux some time around 1898 and by Rouart-Lerolle in 1913.

Editorial additions are indicated by square brackets (for dynamic marks) or broken lines (for slurs). Obvi-

ous mistakes have been corrected without comment; accidentals have been added, likewise without comment, to conform with modern usage.

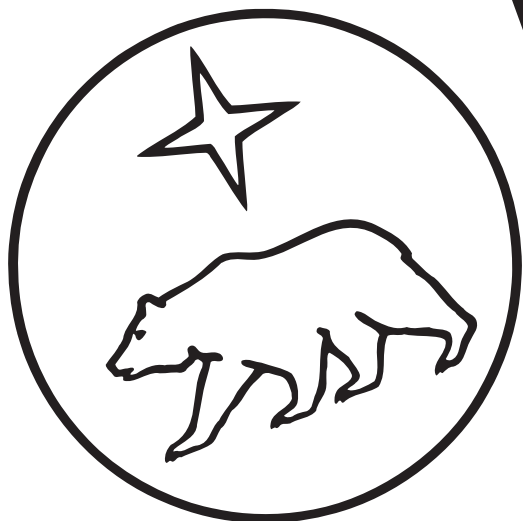
ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank all those individuals and institutions that supported me while preparing this edition, especially the Bibliothèque nationale de France for placing reproductions of the sources at my disposal, and Christine Baur of Paris. I am particularly grateful to Ornella Volta and Robert Orledge for their valuable advice and suggestions, and to Britta Schilling-Wang of Bärenreiter-Verlag Kassel.

Nice, March 2012

Jens Rosteck

(translated by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

gaps. It goes without saying that one should breathe at the end of each phrase.

I will come back to this ...

It is quite remarkable that within the first *Gymnopédie* four bars are noted in forte. They occur twice (bars 9–12 and 48–51) and form a sort of interlude in which the melody “rests”. It is up to the interpreter to decide how to perform these “frozen moments”: Does he intend to focus on Satie’s modernity or his eccentric character? In that case, he might want to use the four bars to frighten – or at least – startle the devout listener. Or does he prefer to emphasize Satie as the “soiree composer”? In that case he would camouflage and smooth away the sequence. The first is to be preferred, but the latter not forbidden.

I will come back to it ...

Actually, could the three *Gymnopédies* be called a cycle? Do they form a unity? Should they be performed in a group – especially in a concert? One after the other? No, already their genesis proves that they are separate works. Though similar in kind, it is not essential to play them successively. One can play them in any order, but one doesn’t have to. When performing them individually for the interpreter, they are as solitary as hammer

... offer no such demand in such an order, probably minor, A major. The first could be exceptional. Should one do so? Especially since Satie wished for it based on yet another principle: half-line, full length, half-line, full length. Finally, this difference in phrasing is relevant for the interpreter, the breathing and

the tempo: How fast or slow am I allowed to play the music without losing the context e. g. in the second *Ogive*? In this case the phrase stops twice on a whole note, but should not give the impression that the piece is about to end.

I will come back to this ...

Mysteriously enough, the four pieces seem to call for the same metre. The tempo indicated in every one is *très lent*. Variations, which seem apt and stimulate a performance of the *Gymnopédies*, would destroy the music in the case of the *Ogives*. That might have to do with the character of a procession inherent in the latter: as in a procession that progresses steadily and doesn’t change its pace. However, when faced with the same crucial question here, how slow is “very slow”? While it took to singing in the *Gymnopédies*, this time it might help to turn to walking. How slowly can one walk without tripping, staggering in slow motion or losing one’s balance? A suitable tempo indication might range somewhere between $\text{♩} = 52$ or $\text{♩} = 58$.

I will come back to this ...

In the *Ogives* at times the left hand has to play tenors. I cannot recommend to arpeggiate, because it disrupts the idealistic flow and somehow objectifies the “humanizes”, the intended architectural structure.

I will come back to this ...

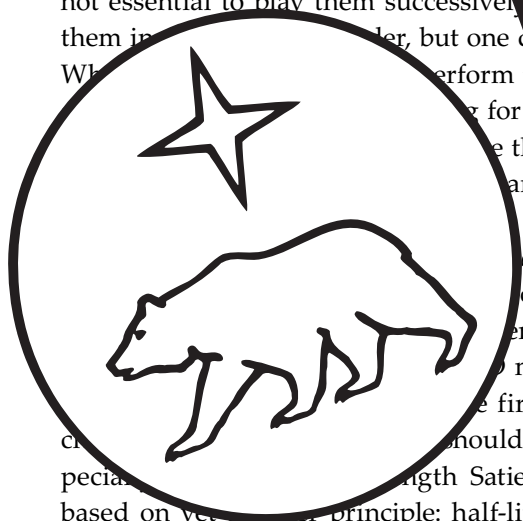
However, everyone is the architect of his own fortune. And every interpreter has to construct his or her individual interpretation, which of course will differ from others. People might come up with different opinions about how to perceive, perform or play the pieces discussed.

That’s fine – as long as one perceives, performs and plays them.

Leipzig, March 2012

Steffen Schleiermacher

(translated by Anne-Kathrin Peitz)

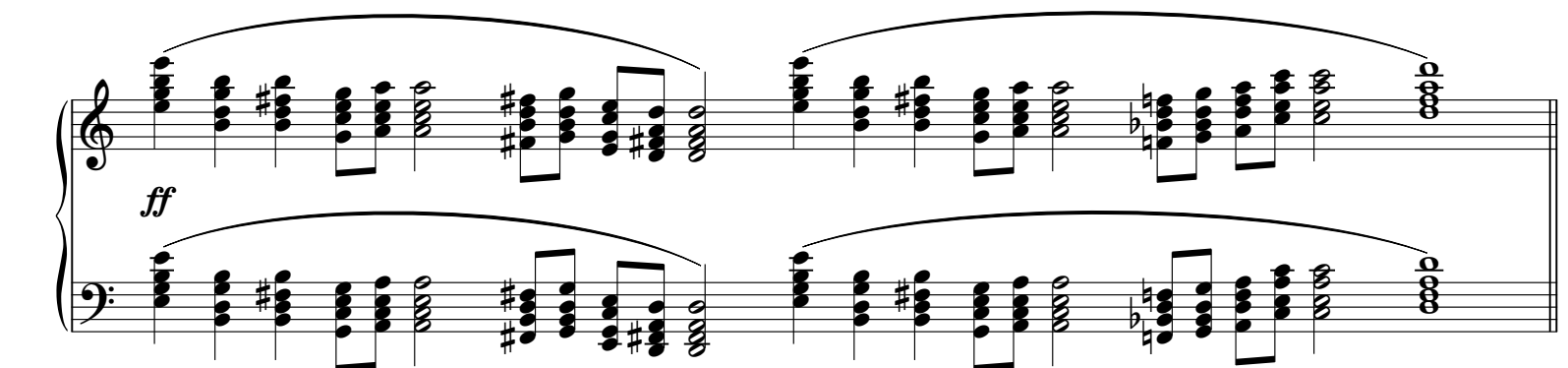
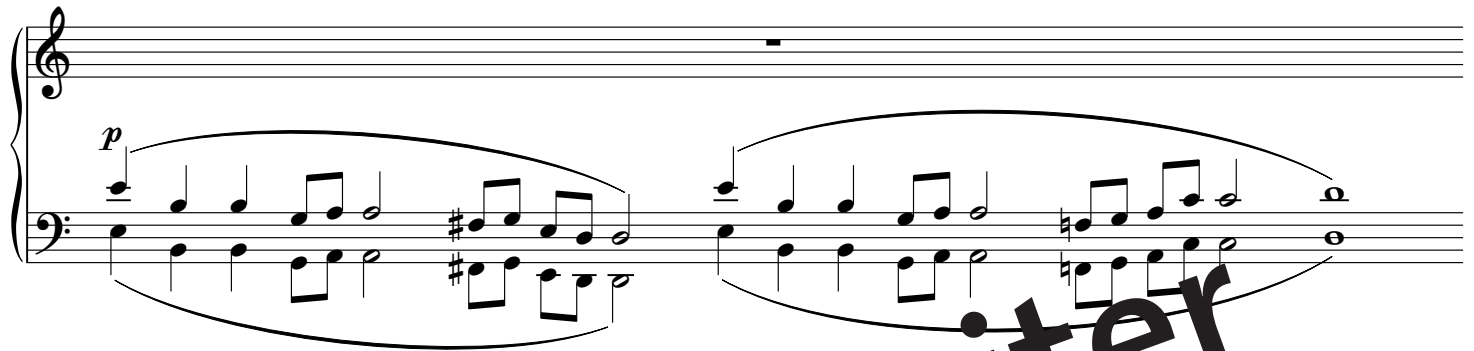


Ogives

I

à J. P. Contamine de Latour

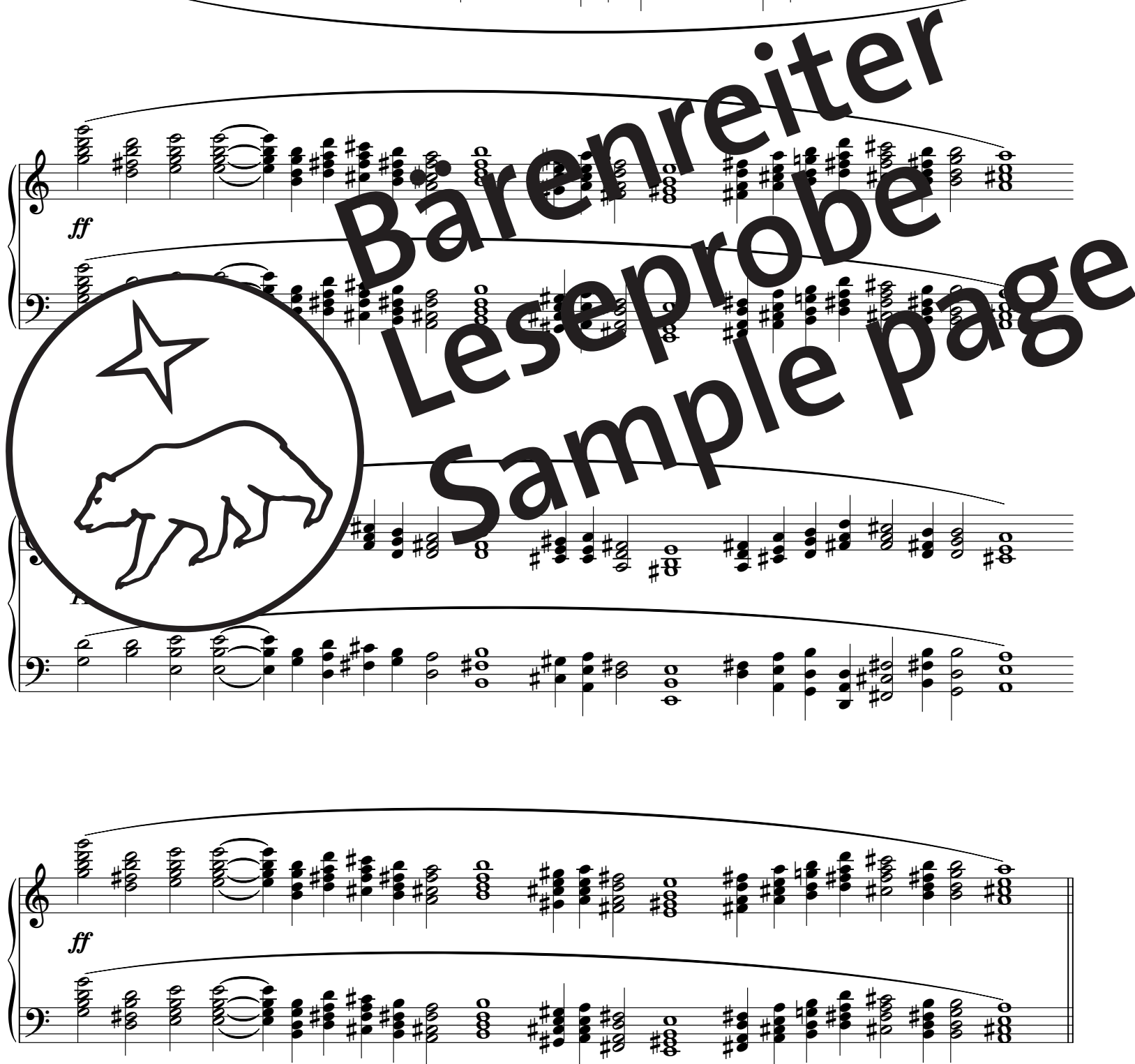
Très lent



II

à Charles Levadé

Très lent

p

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Très lent" and the dynamic marking "p". The second system features a large circular logo on the left, containing a stylized bear walking to the right, with a five-pointed star above it. The third system continues the musical notation. A large, diagonal watermark is overlaid across the center of the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page".

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

IV

à Conrad Satie

Très lent

p

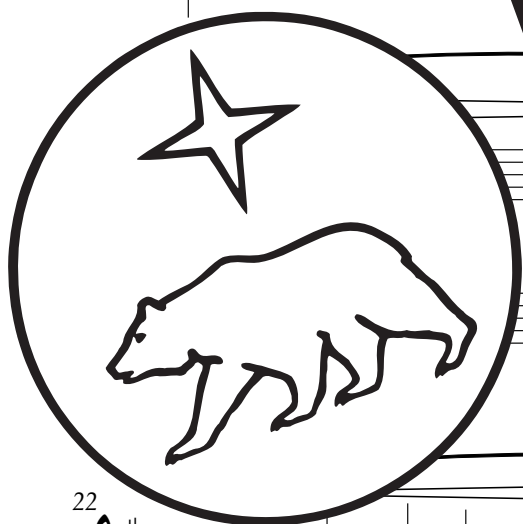
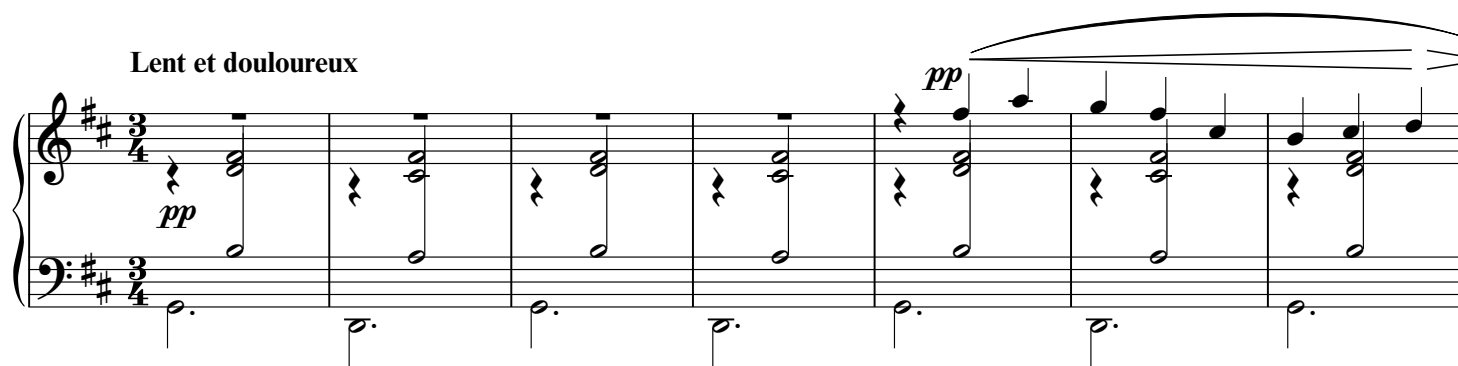
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a series of eighth notes, with the upper staff having a melodic line and the lower staff providing a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Très lent' and the dynamics are marked 'p' (piano). A large, stylized watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the center of the page. To the left of the watermark, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a series of eighth notes, with the upper staff having a melodic line and the lower staff providing a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Très lent' and the dynamics are marked 'ff' (fortissimo). A large, stylized watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the center of the page. To the left of the watermark, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it.

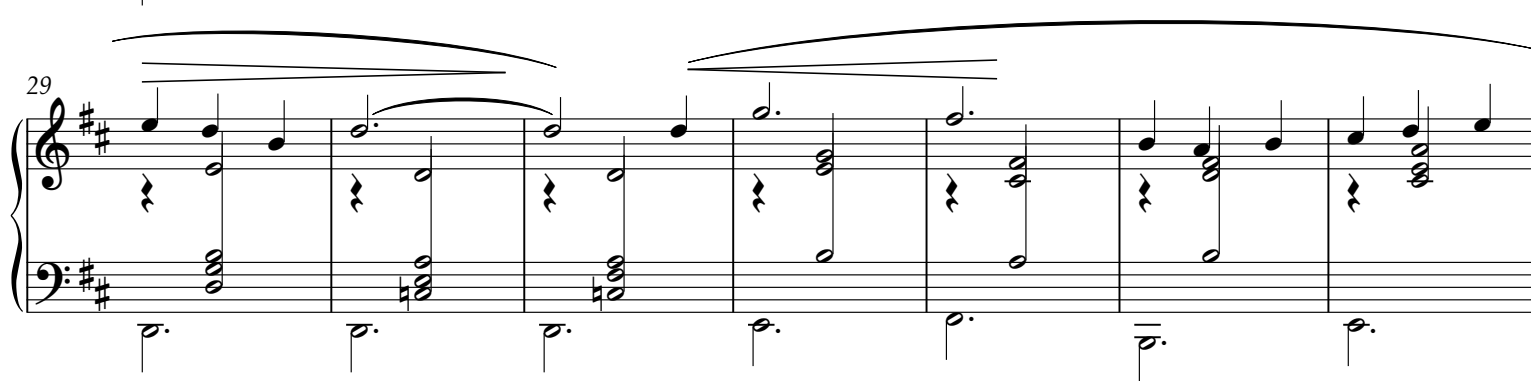
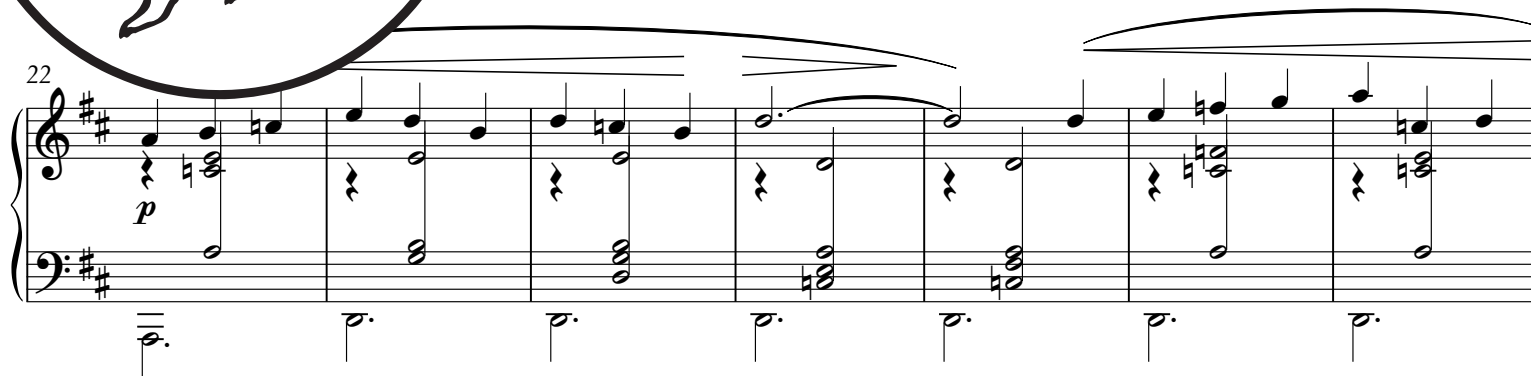
1^{ère} Gymnopédie

à Mademoiselle Jeanne de Bret

Lent et douloureux



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



36

pp

This system contains measures 36 through 43. It features a treble and bass staff in D major. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 36-43. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 40.

44

pp f

This system contains measures 44 through 50. The right hand continues its melodic line. In measure 44, there is a piano (*pp*) dynamic marking. In measure 49, there is a forte (*f*) dynamic marking. The system ends with a repeat sign.

51

pp [pp]

This system contains measures 51 through 64. It includes a circular logo on the left side featuring a stylized bear walking to the right under a five-pointed star. The musical notation continues with piano (*pp*) and very piano (*[pp]*) dynamics. The system ends with a repeat sign.

65

This system contains measures 65 through 71. The right hand has a more active melodic line with some triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

72

This system contains measures 72 through 78. It concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

33

Musical score for measures 33-39. The treble staff contains a melody with a long slur over measures 33-39. The bass staff contains a bass line with a long slur over measures 33-39. The key signature has one flat (B-flat).

40 *p*

Musical score for measures 40-46. The treble staff contains a melody with a long slur over measures 40-46. The bass staff contains a bass line with a long slur over measures 40-46. The key signature has one flat (B-flat).

47

Musical score for measures 47-52. The treble staff contains a melody with a long slur over measures 47-52. The bass staff contains a bass line with a long slur over measures 47-52. The key signature has one flat (B-flat).

53

Musical score for measures 53-59. The treble staff contains a melody with a long slur over measures 53-59. The bass staff contains a bass line with a long slur over measures 53-59. The key signature has one flat (B-flat).

60 *pp*

Musical score for measures 60-65. The treble staff contains a melody with a long slur over measures 60-65. The bass staff contains a bass line with a long slur over measures 60-65. The key signature has one flat (B-flat).

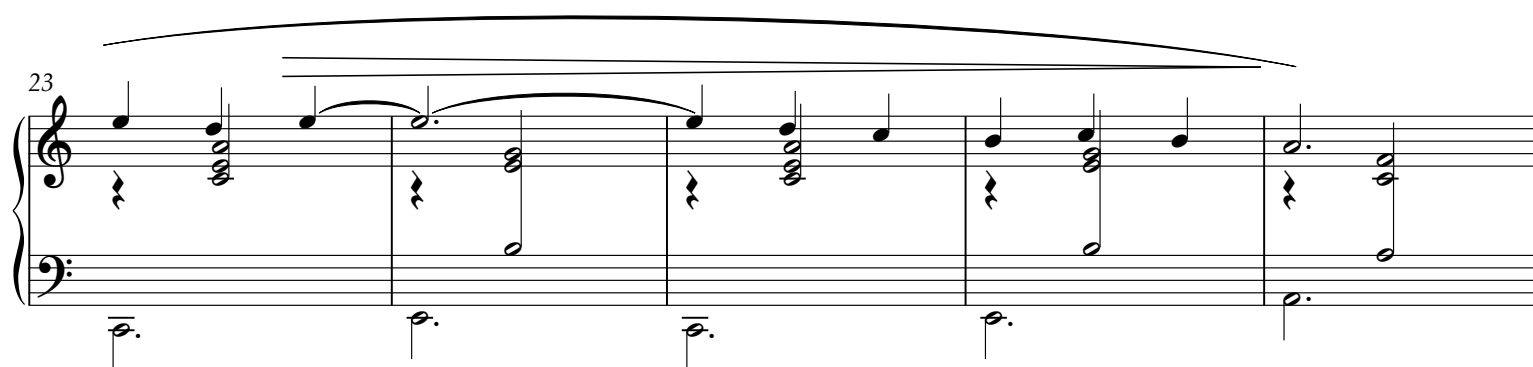
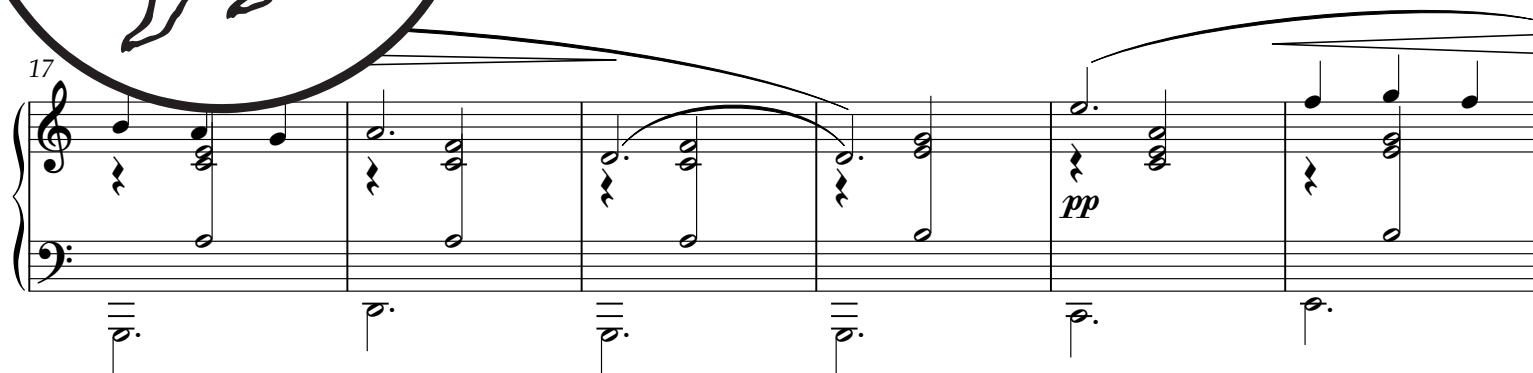
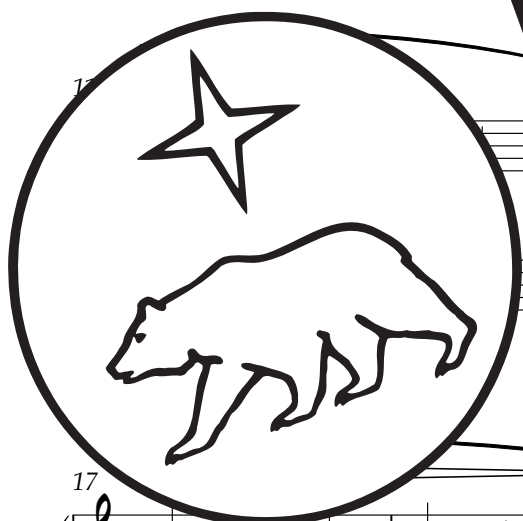
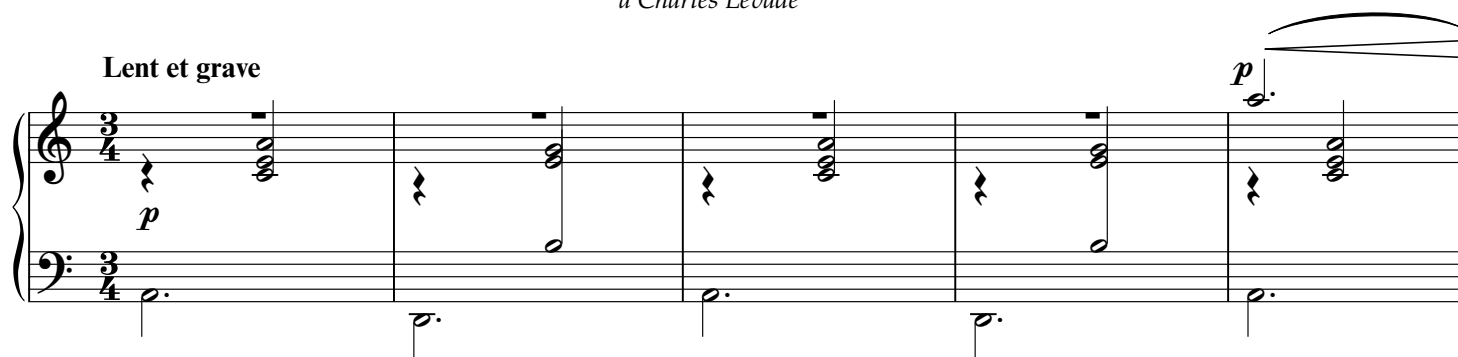


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

3^{ème} Gymnopédie

à Charles Levadé

Lent et grave



28

pp *p*

35

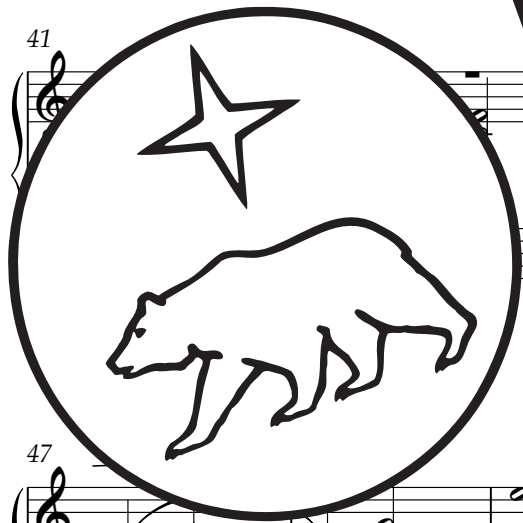
41

47

pp

54

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

"1895". Three pages of music, paginated 1 to 3. **ED2₁** served as the basis for the present edition of the 2^{ème} *Gymnopédie*.

ED2₂ Unaltered reprint of **ED2₁**, published by Émile Baudoux (see 1^{ère} *Gymnopédie*, source **ED1₃**).

ED2₃ Unaltered reprint of **ED2₁₋₂**, published by Rouart-Lerolle, Paris, n.d. Plate no.: R.L. 9839 & C^{ie} [1913].

3. 3^{ème} *Gymnopédie*

A3 Autograph. Title: [upper left-hand corner:] 3^e *Gymnopédie* [upper right-hand corner:] 3^e *Gymnopédie*, Erik Satie. Dedication: *A Monsieur Georges Mathias A Charles Levadé*. Tempo mark: *Lent et grave*. Autograph date on p. 3: "Paris, le 2 Mars [overwritten with:] Avril 1888". Written on the same manuscript paper as **A2** and **A3**. Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris. Shelf mark: 8537 (3). Three pages of music, unpaginated.

A3 probably served as an engraver's copy, as can be seen in the non-autograph markings for the engraver (page and line breaks). In addition to minor corrections, the manuscript already contains many of the phrase marks, and dynamic markings appearing in **ED2**. I consulted **A3** for the placement of dynamic marks for the present

ED2 version of **A3**, particularly slurring. Title: 3^{me} *Gymnopédie*. Dedication: *A Monsieur Georges Mathias A Charles Levadé*. Tempo mark: *Lent et grave*. Date: "Paris, le 2 Mars [overwritten with:] Avril 1888". The legal deposit: "M. me Revost". Upper right-hand corner: "Delta 26." Red ink in Gothic uncials. Three pages of music, paginated 1 to 3. **ED2** served as the basis for the present edition

ED3₂ Unaltered reprint of **ED3₁**, published by Émile Baudoux, Paris, ca. 1898 (see 1^{ère} *Gymnopédie*, source **ED1₃**).

ED3₃ Unaltered reprint of **ED3₁₋₂**, published by Rouart-Lerolle, Paris, n.d. [1913], Plate no.: R.L. 9840 & C^{ie}.

ABBREVIATIONS

b	= bottom staff	r.h.	= right hand
l.h.	= left hand	t	= top staff
m., mm.	= measure, measures		

The Critical Commentary is mainly limited to problematical passages of interest to performers. We dispense with a detailed list of all discrepancies.

Method of citation: bar / system, staff, comment.

SPECIAL COMMENTS

OGIVES



Illustration for *Ogives*, intended for the copy of Satie's brother Comte. Original lost. Reproduced from Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie* [Paris, 1932], Planche V, 1886.)

All the information below relates to **ED**.

I.

3rd system Chords 7 and 18, l.h.: The cautionary accidentals on *f* are editorial additions.

II.

2nd system Chord 10, l.h.: The # on *f* was deleted by the editor for consistency with the parallel chord in system 4. Chord 14, l.h.: The #'s on *F* and *f* were added by the editor for consistency with the parallel chords in system 4. Chord 17, r.h. and l.h.: The #'s on *c*² and *c* were added by the editor for consistency with the parallel chord in system 4, l.h.

4th system Chord 1 in l.h. reads *e-g-b-e*¹ (but see r.h. and system 2). Satie changed it to G major in red ink in **ED_{HE}**.³ Chord 8, r.h. and l.h.: The #'s on *f*² and

3 I am grateful to Robert Orledge for supplying this information. See also *Satie: Ogives*, ed. Jamie Crofts (Soundkiosk Piano Edition, 2009).

f were deleted for consistency with the parallel chords in system 2. Chords 17 and 19, r.h.: The $\sharp$'s on c^2 and f^2 were added by the editor for consistency with l.h. and the parallel chords in system 2.

III.

2nd system Chord 14, r.h.: The $\flat$ on b^1 was added by the editor for consistency with l.h.

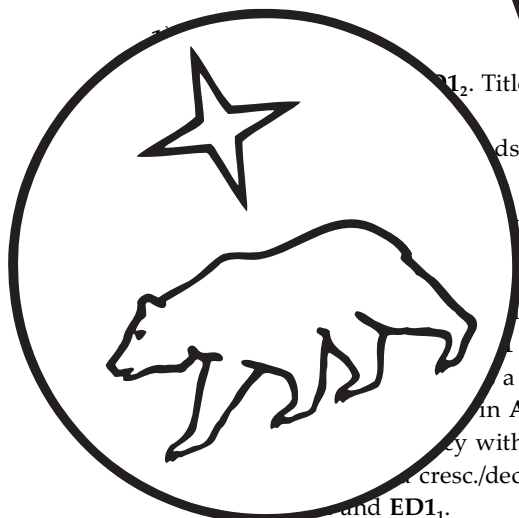
3rd system No dynamic marks. Chords 8 and 14, r.h.: The $\flat$'s on b and b^1 were added by the editor for consistency with the parallel passage in system 4. Chord 13 of l.h. reads $d-f$ in **ED**, but was changed by Satie in red ink to $f-a$ in **ED**_{HE}.⁴

4th system Dynamic mark *f*.

IV.

4th system No dynamic marks.

GYMNOPIÉDIES



12. Title in **ED1**: *Gymnopédie (Danse Trés-lent)* in **A1** but *Lento* in **ED1**.
1. The slurs and cresc./decresc. hairpins are missing in **A1** and **ED1**. **ED1** places a $\sharp$ on c^1 .
2. In **A1**, **ED1**, and **ED1**. We add *f* to agree with mm. 5 and 52.
3. The slurs and cresc./decresc. hairpins are missing in **A1** and **ED1**.
- 16 b The half note *D* is undotted in **ED1**.
- 22 The *p* is missing in **A1** and **ED1**.
- 22–26 t, 26–31 t, 31–38 t The slurs and cresc./decresc. hairpins are missing in **A1** and **ED1**.
- 25–26 b Beat 1: The quarter-note rests are missing in **ED1**, and the chords are written in the bass clef.
- 26 **A1** has six crossed-out bars after m. 26. **ED1** already begins the cresc. hairpin on beat 2. We follow m. 65, where the cresc. hairpin begins on beat 3.
- 31 t Beat 1: **A1** places an augmentation dot on d^2 .
- 37, 76 tb Beats 2–3: **ED1** places each chord on a single upward stem and omits the dot on half notes $f\sharp^1$ and $f\sharp^1$ (beat 1).

- 37–39 t The slur ends on dotted half-note on beat 1 of m. 38. The slurring has been changed to agree with mm. 76–78.
- 39 b, 78 b **A1** gives the chord an octave lower.
- 40 The *pp* is missing in **A1** and **ED1**; we add *pp* on beat 1, as in mm. 1.
- 44 t The *pp* is missing in **A1** and **ED1**.
- 44–47 t The slur and cresc./decresc. hairpins are missing in **A1** and **ED1**.
- 47 t **ED1** places a $\sharp$ on c^1 .
- 47–48 t **ED1** ends the slur on beat 1 of m. 47. We follow mm. 8–9.
- 48 The *f* is missing in **A1** and **ED1**.
- 52 No dynamic mark in **A1** and **ED1**. We add *pp* between the staves as in m. 13.
- 52–58 t, 61–65 t, 65–70 t, 70–75 t **A1** and **ED1** lack slurs and cresc./decresc. hairpins.
- 58–60 t End of the decresc. hairpin and the phrasing in **A1** and **ED1** Changed to agree with mm. 18–19.
- 61 t The *p* is missing in **A1** and **ED1**. We place it on beat 1 as in m. 22.
- 61 b Beat 2: The chord is notated as in **A1**, with *a* in the bass clef and e^1/e^1 in the treble clef (see also m. 67 in **ED1**). **ED1** gives the entire chord in the treble clef.
- 63–75 **ED1** lacks a $\sharp$ on $c\sharp^1$.
- 75 Beat 3: **ED1** lacks a $\sharp$ on c^1 .
- 76 The half note f^1 is undotted in **A1**.
- Page *Gymnopédies*
- The comments relate to **ED2**. Tempo mark in **A2**: *Lento et grave*.
- 1–4 These bars are missing in **A2**.
- 5–8 t, 9–12 t, 15–25 t, 26, 28–37 t, 40–43 t, 44–47 t, 48, 50–61 t, 62 **A2** lacks phrasing and dynamic marks.
- 6, 10 t **A2** changes the 3 quarter-notes $f^2-g^2-a^2$ to $a^2-g^2-f^2$, apparently as a deliberate departure from mm. 41 and 45 t.
- 10–11 The decresc. hairpin already begins above beat 2 of m. 10 (g^2). We adopt the placement of the decresc. hairpin in T. 6–7 (see also mm. 22–23, 41–42 and 45–46).
- 19 **A2** has two crossed-out bars after m. 19.
- 26 The *p* is placed above the top staff. We place it in the middle as it applies only to the accompaniment parts.
- 38 t Beat 2: **A2** lacks a $\sharp$ on e^1 .
- 48, 62 The *pp* is placed above the top staff. We place it in the middle, as it applies only to the accompaniment parts, and on beat 1, as in m. 1.
- 50–51 The cresc. hairpin begins on beat 1 of m. 51 and ends above the bar line of mm. 51–52. We follow mm. 15–16. (See also mm. 5, 9–10, 44–45.)

⁴ Once again I am grateful to Robert Orledge for supplying this information (see also *ibid.*).

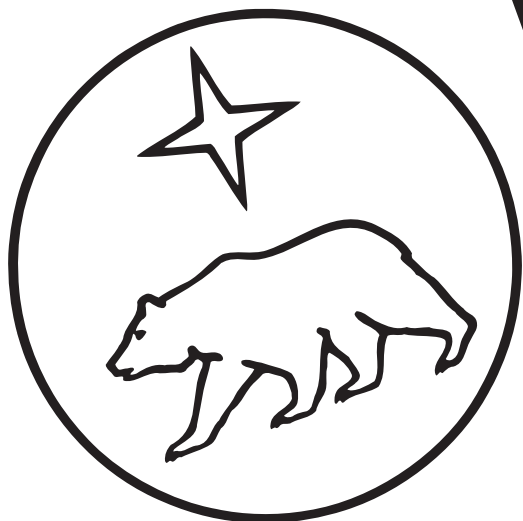
3^{ème} Gymnopédie

The comments relate to **ED3₁**. The engraver's copy **A3** has been consulted for the placement of slurs and dynamic marks for the present edition. The chords in **ED3₁** differ from those in **A3** and the sources **A1** and **A2** in being assigned to a single staff rather than spread across all ten staff lines. All chords written in treble clef are stemmed downwards, while those in bass clef are stemmed upwards. We stem the chords upwards and spread them across all ten staff lines as in **A1-3** and **ED1₁₋₂-ED2₁**.

- 5–6 t The cresc. hairpin ends on beat 1 of m. 7 (d^2).
- 7–8 t Decresc. hairpin from beat 2–3 of m. 7 (e^2) to beat 3 of m. 8 (c^2).
- 9–10 t The second slur begins on g^2 in m. 10.
- 10, 36 t The half note g^2 is dotted in **A3**. After a correction in m. 10, a quarter-note g^2 was added on beat 3, but without deleting the dot on the half note.
- 14 t In **A3** a dotted half note d^2 on beat 1 is crossed out.
- 14–19 t The cresc. hairpin begins after beat 3 in m. 14 and ends on beat 1 of m. 16 (d^2). The decresc. hairpin ends on the bar line in m. 18.

- 14–20 t Two slurs, one from m. 14 to end of m. 16, and another from m. 17 to beat 1 of m. 20, possibly because of the page break.
- 15 t The middle note of the chord (e^1) is indistinct in **A3** (d^1 ?).
- 21 The *pp* is missing in **A3**.
- 23–26 The decresc. hairpin begins shortly after beat 1 in m. 23 (e^2) and ends shortly after beat 2 in m. 26 (c^2).
- 31–40 Two slurs, one from m. 31 to the end of m. 34, and another from m. 35 to beat 1 of m. 40, possibly because of the line break.
- 32–34 The cresc. hairpin begins on beat 2 of m. 32 (f^2) and ends shortly after beat 2 in m. 34 (e^2).
- 37–40 t The decresc. hairpin begins after beat 1 of m. 37 (c^2) and ends on beat 1 of m. 40 (e^2).
- 45–48 The cresc. hairpin ends shortly before beat 3 of m. 46 (g^2), and the decresc. hairpin ends on beat 3 of m. 47 (e^2).
- 49 The *pp* is missing in **A3**.
- 50 t The cresc. hairpin begins after beat 1 in m. 50 (f^2).

(Revised by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.