

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

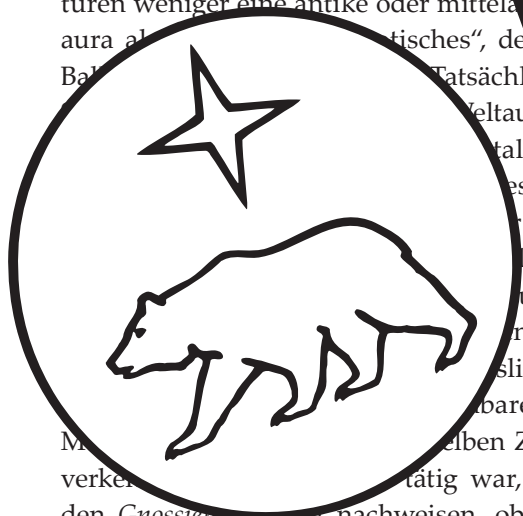
INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	VI
Preface	IX
Notes on Performance Practice	XII
Glossar / Glossary	XV
Gnossiennes	
Gnossienne N. ^o 1	2
Gnossienne N. ^o 2	6
Gnossienne N. ^o 3	8
[4 ^{ème} Gnossienne]	10
[5 ^{ème}] Gnossienne	12
[6 ^{ème}] Gnossienne	14
[7 ^{ème}] Gnossienne	16
Critical Commentary.....	19

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 Knossos¹ (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.² Allerdings evozieren Saties versonnene, erismatische Milieus weniger eine antike oder mittelalterliche Klangaura als vielmehr ein „ästhetisches“, dem Orient oder Babylon anhaftendes. Tatsächlich zeigte sich



Bei der Weltausstellung 1889 in Paris, die die katalgischen Volks- und Sitten aus dem Orient und dem Mittelmeer zeigte, fand man in der Folklore der Gnossiennes. Die fünften und sechsten und Notenslieder.

Die Baret-Milieus am selben Zeit regelmäßig verkehrte, lässt sich in den *Gnossiennes* nicht nachweisen, obschon er diese Kompositionen auch zur Begleitung von Schattentheater-Vorstellungen im Künstlerlokal Le Chat Noir verwendete.³ Fraglos erfolgte in den kurzen (im Schnitt zweieinhalbminütigen) Stücken eine Weiterentwicklung von Stilprinzipien und ästhetischen Charakteristika der *Gymnopédies* (1888),⁴ die harmonische Komplexität der *Dances 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 Vortragsbezeichnung oder auch als „stummes“ Zwiegespräch zwischen Pianisten aufgefasst werden: So wird das je nach einzelnen Satz „eine Art Mikrofonie“, deren Sinn sich entwischt, ein stummes Mikrofonie, von dem jedoch unverkennbar ist, dass in ihm ein innerer (unbewusster?) Dialog der Komponisten mit sich selbst und einer Schattenspieler zum Ausdruck kommt.“⁵ Zugleich verdeutlicht Satie die *Gnossiennes* (abgesehen von der abeskenhaften Fünften und der Sechsten) was 1886 bereits die *Ogives* für sich ohne Taktschritte – wohl weniger, um die (durch die gleichförmigen Begleitmuster) offene und geistliche Struktur zu verschleiern, als vielmehr, um den Stücken eine offene Gestalt zu verhleiern: „sich kreisend, ohne Anfang und Ende, zeitlos. Schon der Kritiker des *Figaro musical*, in dem Satie 1893 erstmals seine *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.“⁶

Verbindende Stilmerkmale der *Gnossiennes* sind, neben der Verwendung modalen, osteuropäischen 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 Rostek, 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 Rostek.)

6 Athos, *Le Mois musical*, in: *Le Figaro musical*, Jg. 3, Nr. 24, September 1893, S. IV. (Übersetzung: Jens Rostek.)

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.

chener Orchestrierungsversuch Saties dieser „dritten“ *Gnossienne*.¹³ 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 *Manière de le Fils des étoiles*. Diese seit der Erstveröffentlichung 1986 und erneut im Critical Commentary) als „siebte“ gekennzeichnete *Gnossienne* (Satie (mit einer gleichentnommenen Zählung) um die Schlussfolgerungen und dynamischen Anweisungen des Klavier zu vier Händen *Manière de le Fils des étoiles* anderen autographen *Gnossienne extra* bezeichnete (P. 218, Signatur: Rés. 218, S. 1911 erschienenen Erstdruck (K.L. 9799 & C^{ie}).

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.^o 1 und N.^o 3, von denen sich keine Autographie 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) Autographie Reinschrift zur zweiten *Gnossienne* (A2_r) 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 Bogenatzung diese Bezeichnungen orientiert am Versuch der späteren, für einen völlig anderen musikalischen Kontext eingerichteten Fassung der *Manière de le Fils des étoiles* aus den *Morceaux de forme et de pose* in die frühe Fassung zu übertragen, wurde abgesehen. Unsere Ausgabe fußt allein auf dem Autograph von 1891 (A[7]), der verbindlichen Quelle für die Zählung, bis auf Phrasierung und Dynamik vollständig abgearbeitete, eigenständige erste Fassung des Stückes. Die der *Gnossienne* in *Le Fils des étoiles* vorangehenden sechs Takte (A[2]) besitzen dort einen Überleitungscharakter. Die *Manière de le Fils des étoiles* dienen sie jedoch in ihrer ursprünglichen Form als kurze, einstimmige Präludien. Die vorliegende Edition der „siebten“ *Gnossienne* verzichtet auch auf diese Phrasierung analog zur vierhändigen Version von 1909/1911 in vielen Ausgaben aufgenommenen historischen 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 Autographie 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.

13 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 überwiegendem 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.

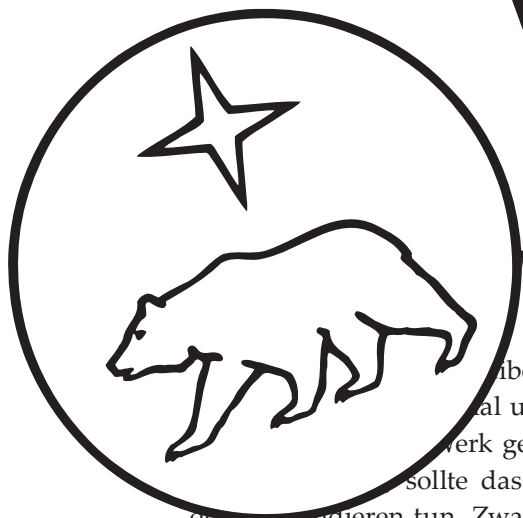
Editorische Zusätze sind durch eckige Klammern (Pausen, dynamische Bezeichnungen), Kleinstich (Akzidenzien) und Strichelung (Bögen) kenntlich gemacht. Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korri-

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.

Kassel, Februar 2013
Jens Rosteck



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

WEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

„...be, gehe ich in Gesellschaft
...mal um es herum“¹.
...werk gedanklich vor der Nieder-
...sollte das auch jeder Interpret vor
dem Einstudieren tun. Zwar ist der Klaviersatz nicht
virtuos, eher verführerisch einfach und schnell über-
schaubar: In allen *Gnossiennes* teilt Satie den beiden
Händen eindeutige Aufgaben zu, die rechte Hand
spielt stets die Melodie, die linke übernimmt die Be-
gleitung. Jedoch sind einige Entscheidungen zu tref-
fen bezüglich Tempo, Dynamik und Phrasierung. Es
sind im Wesentlichen ähnliche Fragen, die sich auch
bei den *Gymnopédies*² 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 Französichen 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).

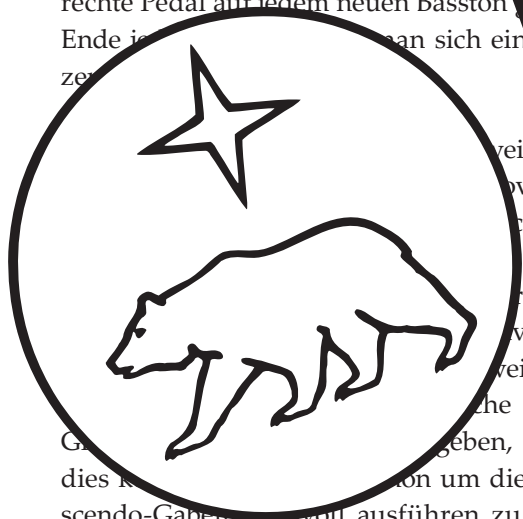
I. Bei der ersten *Gnossienne* stellt sich sofort die alte Frage, wie langsam *lent* ist. Theoretisch könnte das Stück ins Unendliche zerdehnt und Satie zum Kronzeugen der Langsamkeit berufen werden. Weder in seinen Manuskripten zu den *Gnossiennes* noch in frühen Druckausgaben tauchen Metronomziffern 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 getauscht. Am Ende ist es möglich, man sich ein kurzes Absetzen



weitestgehend das Tempovorschlag möge ein leichtes Rubato ist die Melodie bei großer Mechanik vor, die Triolen weichen!

Die Kontraste. Als gegeben, doch bedeutet dies nicht, dass man um die langen Decrescendo-Gaben 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 Echo der vorhergehenden zu deuten. In den langen Achtelbewegungen bietet sich ein Rubato, ein leichtes Vorwärtsgen und Zurückfallen an.

Außerdem gibt es einen besonderen harmonischen Moment, bei *Portez cela plus loin* trägt man tatsächlich die Harmonie weiter von a-Moll nach f-Moll.

IV. Zwar ist schon das vierte *Gnossienne* die Arbeit an der Melodie eindeutig. Die rechte Hand erklärt die Melodie, die linke begleitet. Doch unterscheidet sich die Begleitung sehr von den vorhergehenden Stücken: An die Stelle der vorwärtstenden synkopischen Figur – bestehend aus Grundton und Dreiklang – tritt eine Achtelbewegung, welche die Harmonik in einer geschwungnen 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 Verzerrungen verirrt: auf jeder noch so

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.

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 copy he designated the piece "Fils des étoiles" / *fut*.



EDITION

The present edition of *Gnossiennes* N.^o 1 and N.^o 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_F** (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. They however serve the *Manière de Commencement* (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 from 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 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

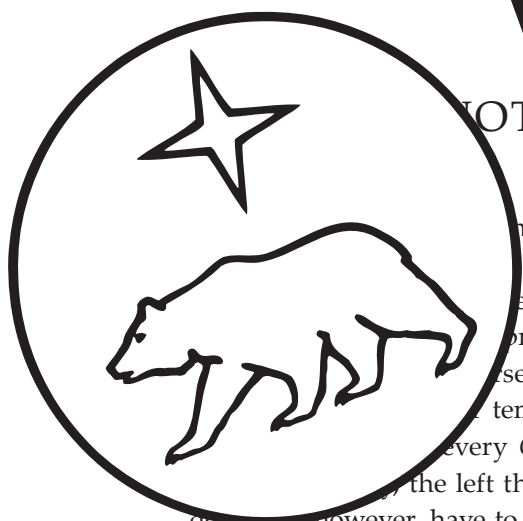
I would like to thank all persons and institutions who have supported the preparation of the present edition,

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)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

move around it in my own way. I have done his work before writing this, and the interpreter should do the same. While the piano score is temptingly simple and easy, every *Gnossienne* the right hand and 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*.² 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 "very soft". In order to act out the long descending hairpins properly, they must be too soft. A very special and magical moment occurs after *Sans orgueil*: that is when the key changes from A major to C major.

By bass of mind the melody being might help; press the pedal

about due to its specific augmented seconds give a certain 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.

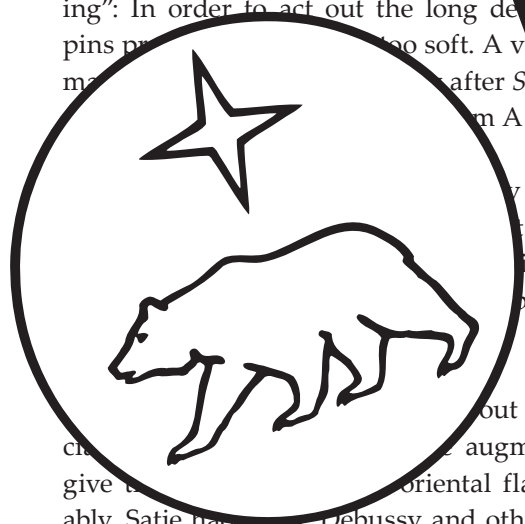
IV. It is very clear in the fourth *Gnos-sienne* as well what the left and right hand have to do; the melody is with the right, the left accompanies. However, in comparison to the preceding pieces this time the accompaniment is of a rather different nature. The dominant syncopated motif – tonic keynote 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 interesting. Satie suggests a distinct triple meter for both hands, each pulse consisting of four eighth notes instead of two pairs of groups consisting of six eighth notes 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 too 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 very 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 *Dances 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



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.

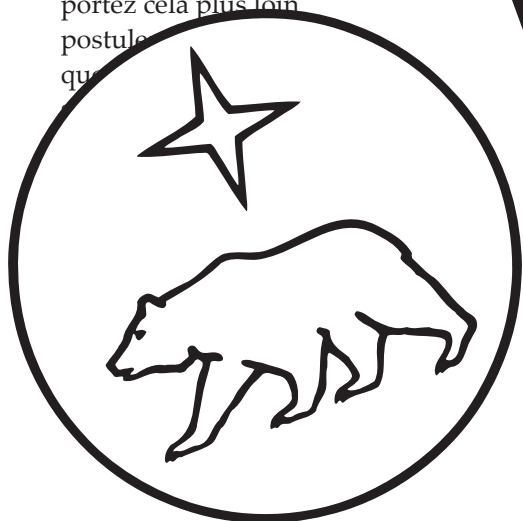
GLOSSAR / GLOSSARY

avec conviction et avec une tristesse
rigoureuse
avec étonnement
avec une légère intimité
calme
conseillez-vous soigneusement
dans une grande bonté
dans une saine supériorité
de manière à obtenir un creux
du bout de la pensée
enfouissez le son
hâve de corps
lent
modéré
munissez-vous de clairvoyance
ne sortez pas
ouvrez la tête
pas à pas
plus intimement
portez cela plus loin
postule
qu'

mit Überzeugung und mit unerbitt-
licher Traurigkeit
mit Erstaunen
mit leichter Innigkeit
ruhig
beraten Sie sich sorgfältig
in großer Güte
mit gesunder Überlegenheit
so, dass eine Delle entsteht
mit spitzem Gedanken¹
verscharren Sie den Ton
leichenblass
langsam
mäßig
wappnen Sie sich mit Klarheit
gehen Sie nicht hinaus
öffnen Sie den Kopf
schritt für Schritt
noch enger
tragen Sie das weiter fort
erheben Sie Ansprüche
stellen Sie Fragen
ohne Hochmut
sachkundig
allen für einen Augenblick
auf der Zunge
sehr glänzend
ganz vertieft

with conviction and rigorous
sadness
with amazement
with slight intimacy
tranquil
advise yourself carefully
with great kindness
with healthy superiority
so that you obtain a dent
with the tip of your thought
bury the sound
pale as a corpse
slowly
moderately
arm yourself with clairvoyance
don't go out
open your head
step by step
more intimately
carry that further
postulate within yourself
ask
without pride
knowingly
long for an instant
on the tongue
very shiny
very lost

(translated by J. Bradford Robinson)



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

Gnossienne

Nº 1

à Roland Manuel

Lent

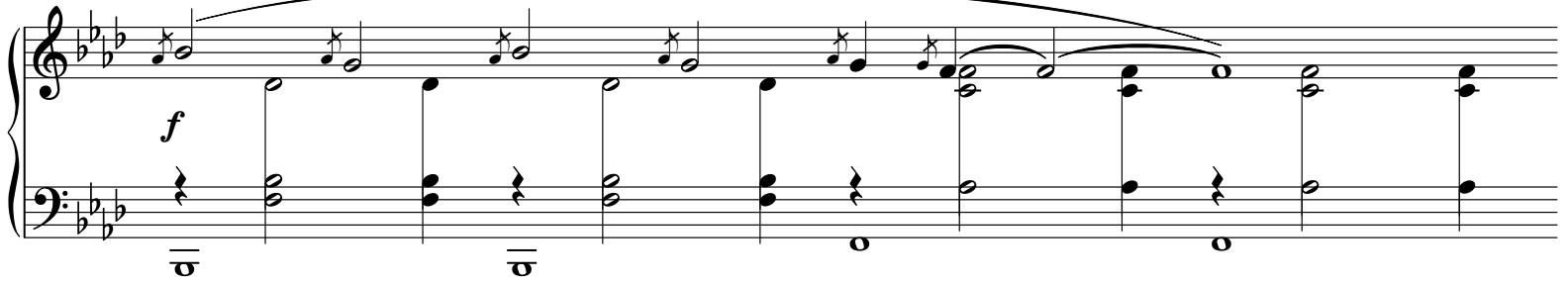
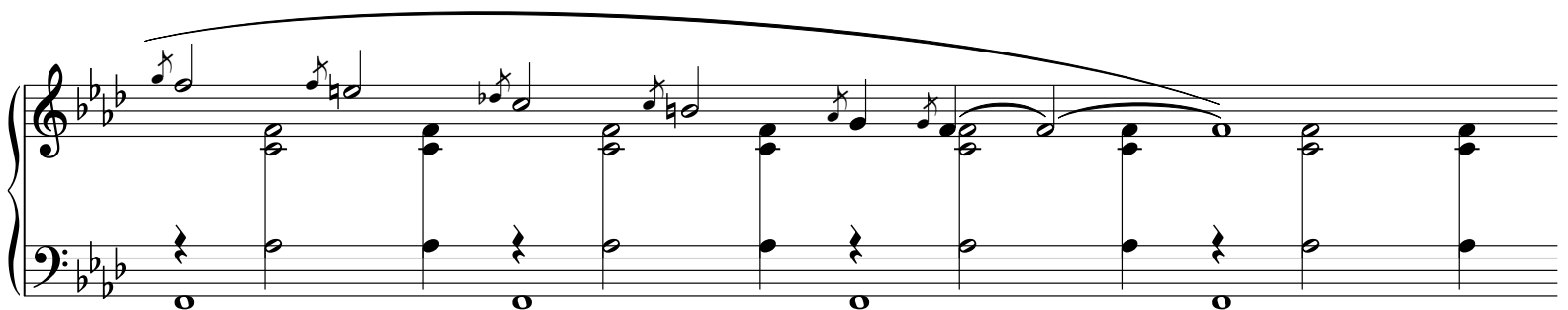
p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



f

The image displays a sample page of a musical score for the piece 'Gnossienne N°1' by Maurice Ravel, dedicated to Roland Manuel. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (three flats). The tempo is marked 'Lent'. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a circular logo on the left, which contains a stylized bear and a star, and a large diagonal watermark across the center that reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. The third system continues the music, featuring a forte (*f*) dynamic marking. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Très luisant*Questionnez*

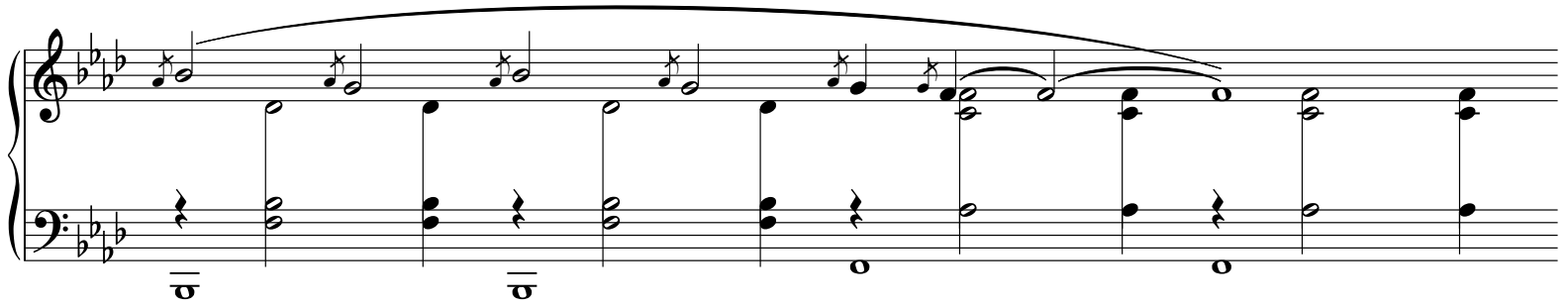
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



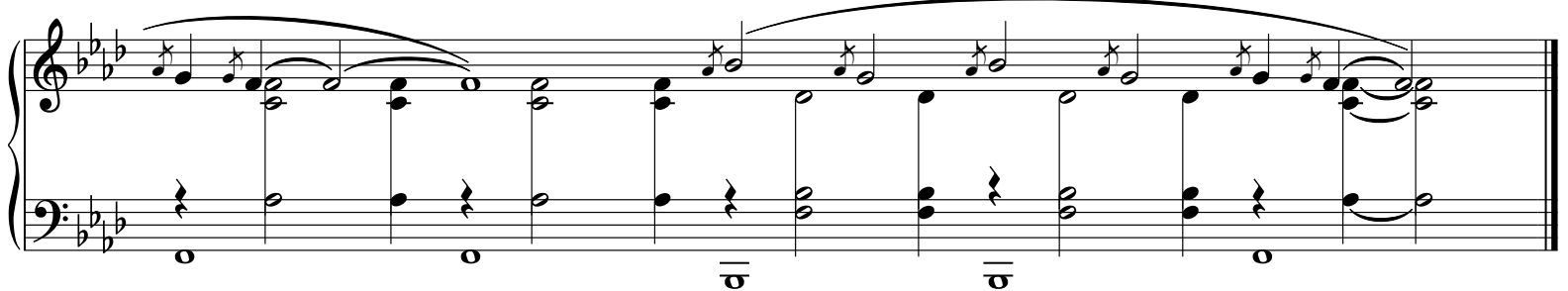
Postulez en vous-même



Pas à pas



Sur la langue

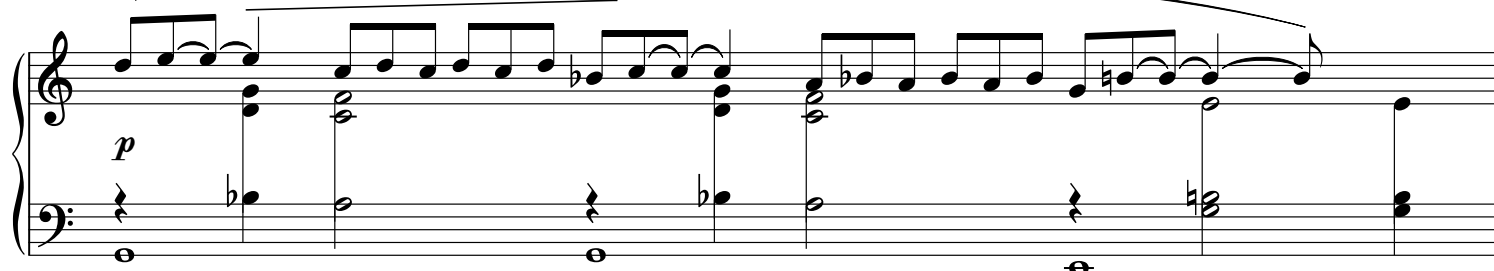
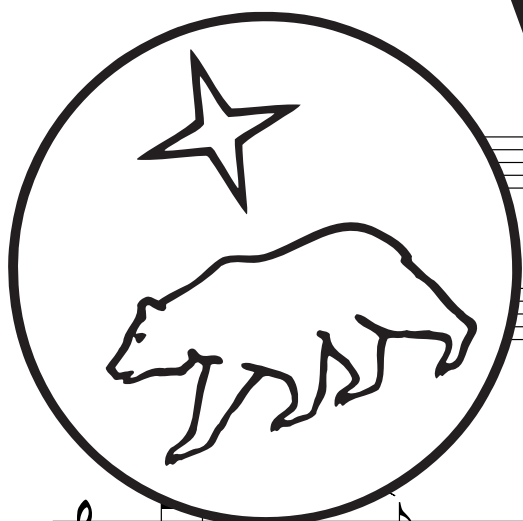


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

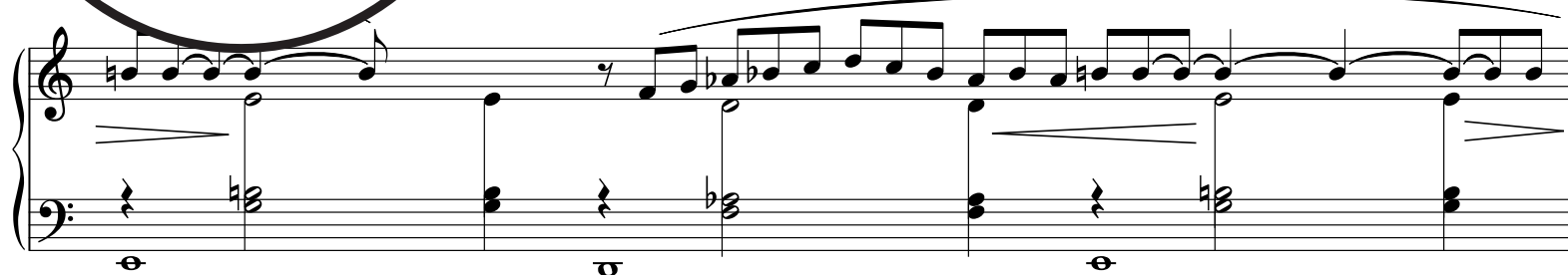
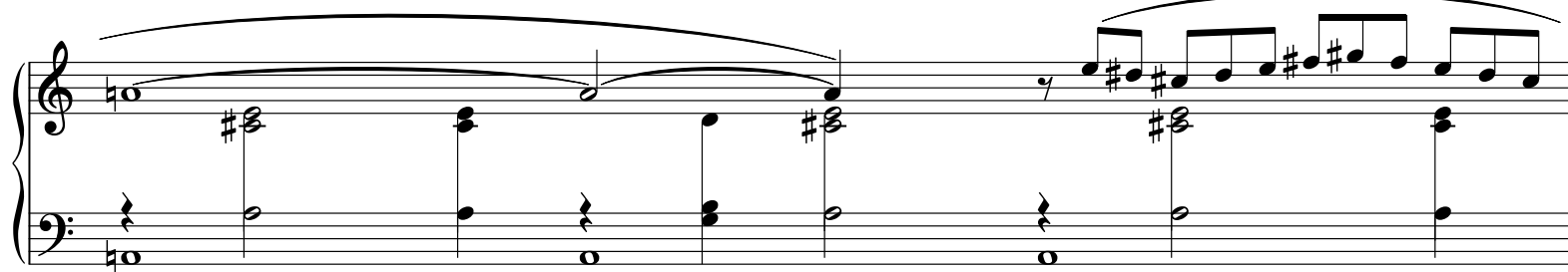


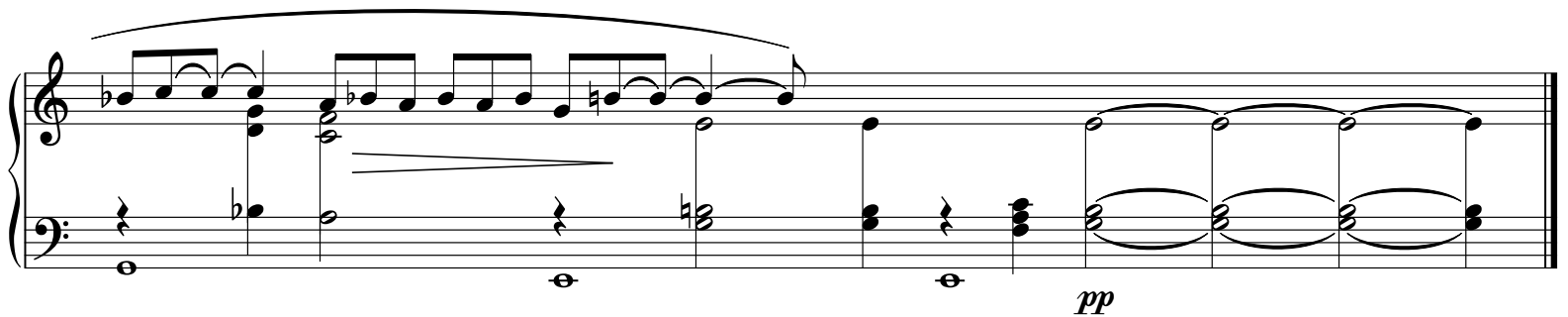
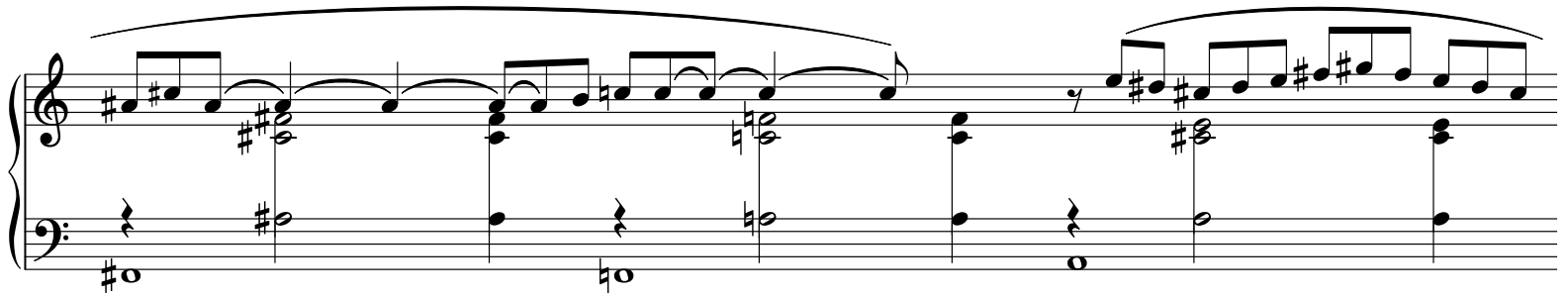
Gnossienne

Nº 2

Avec étonnement*Ne sortez pas*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dans une grande bonté*Plus intimement*



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

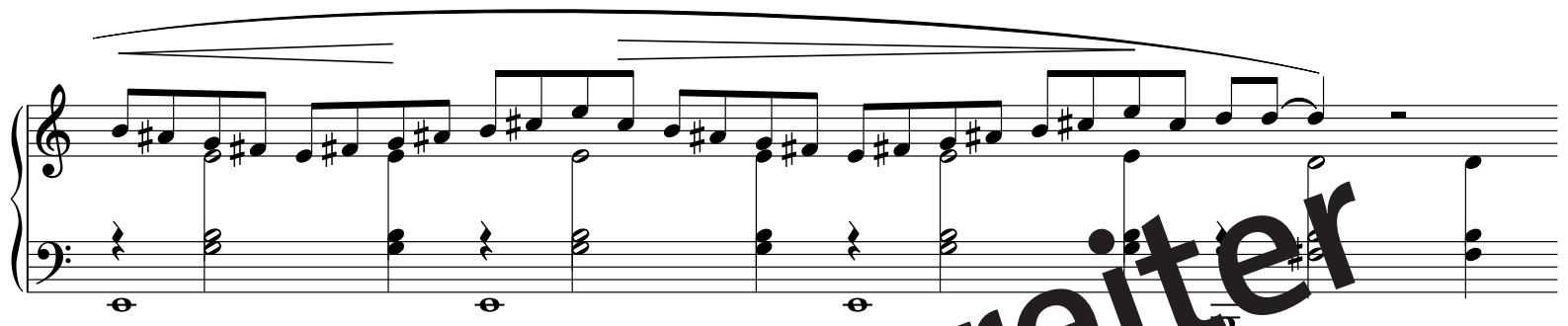
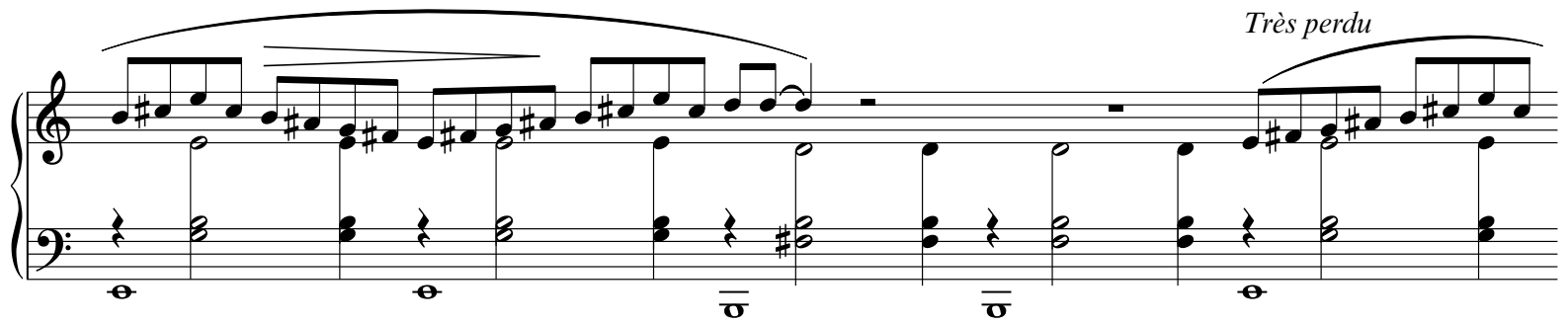
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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

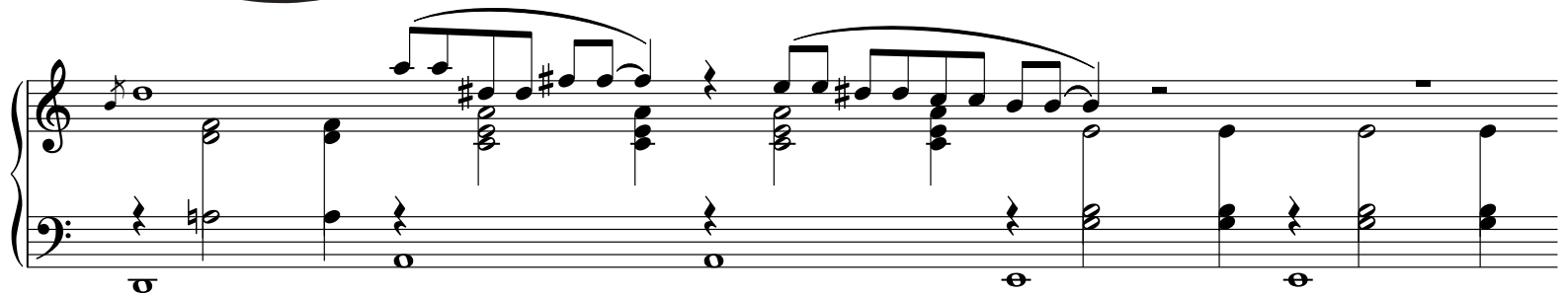
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Très perdu

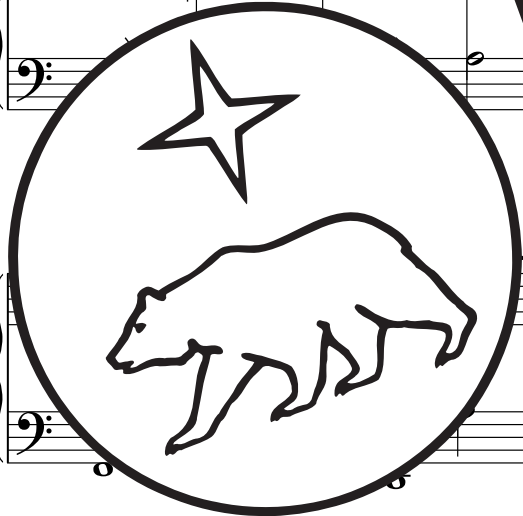
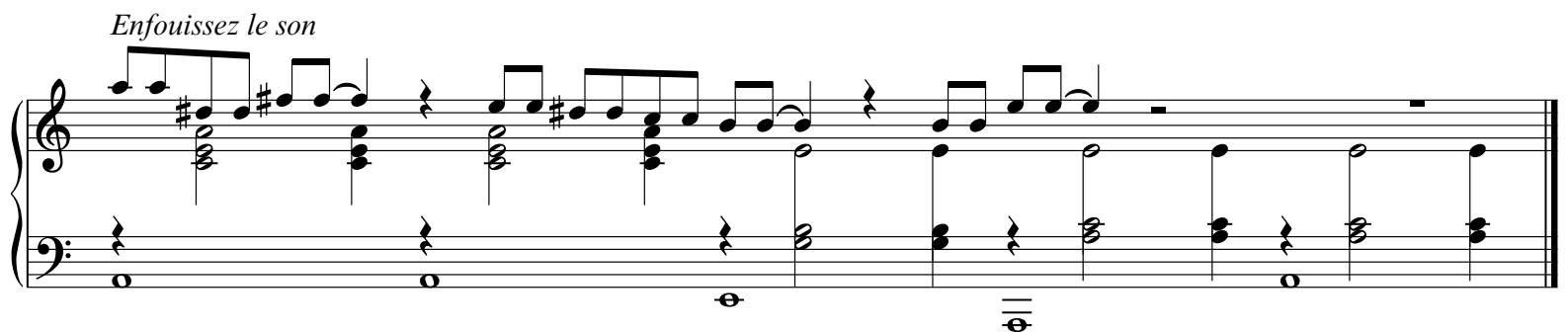


Portez cela plus loin

Ouvrez la tête



Enfouissez le son

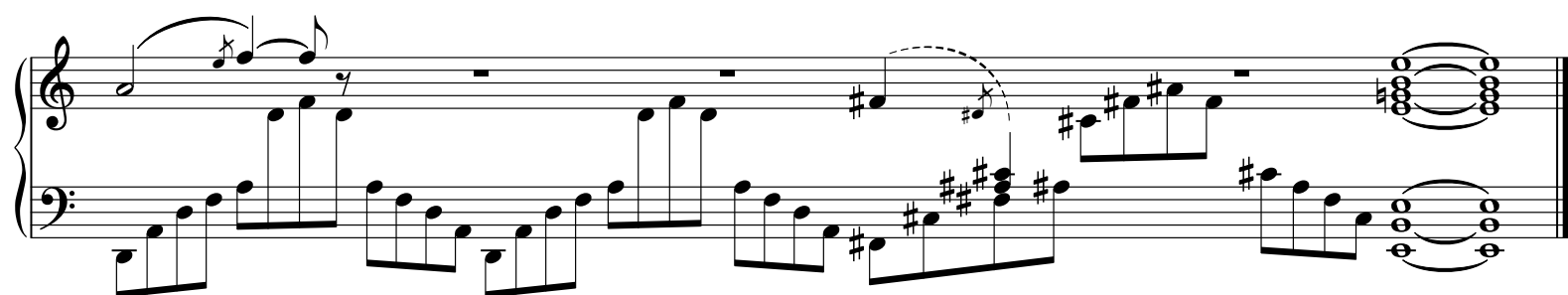
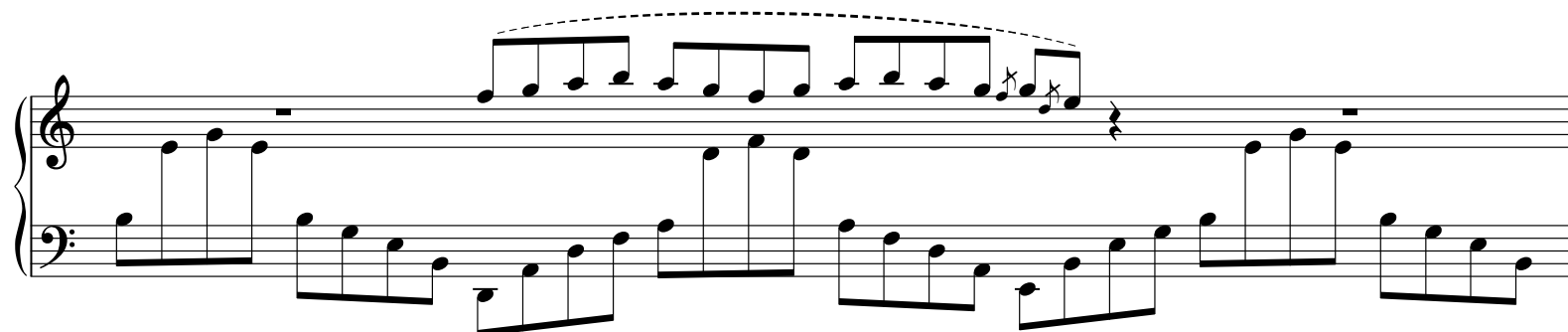
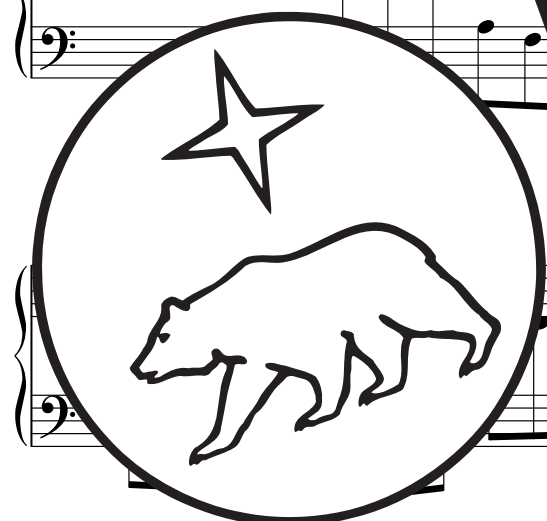
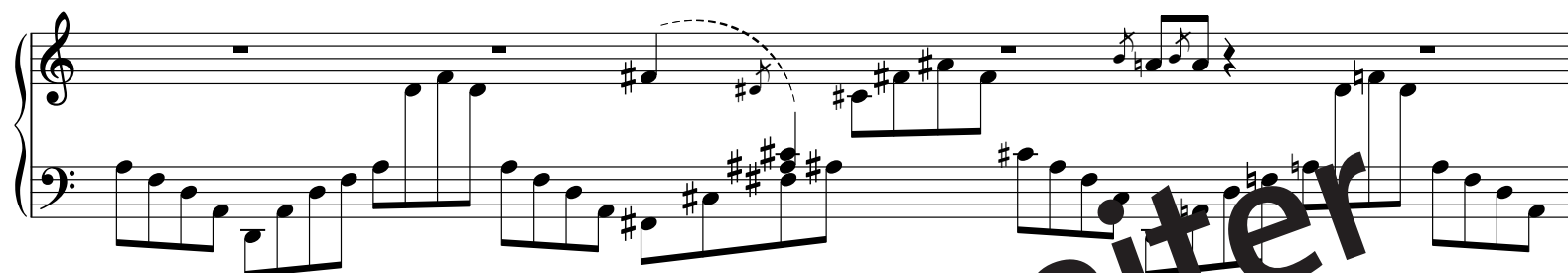
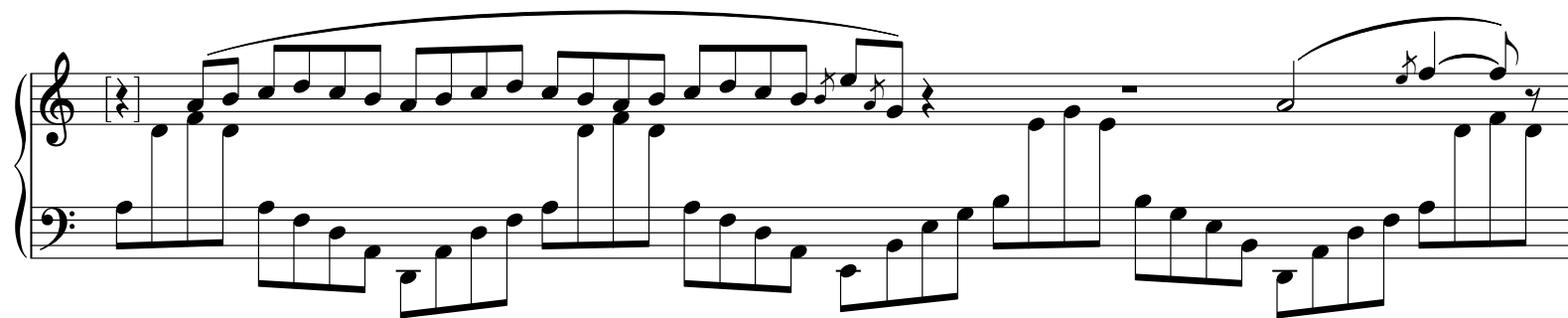


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[4^{ème} Gnossienne]

Lent

The image displays a musical score for the 4th Gnosienne by Frédéric Chopin, marked 'Lent'. The score is written for piano and consists of five systems of staves. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. On the left side, there is a circular logo containing a stylized bear and a star. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings, with some sections featuring slurs and ties.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

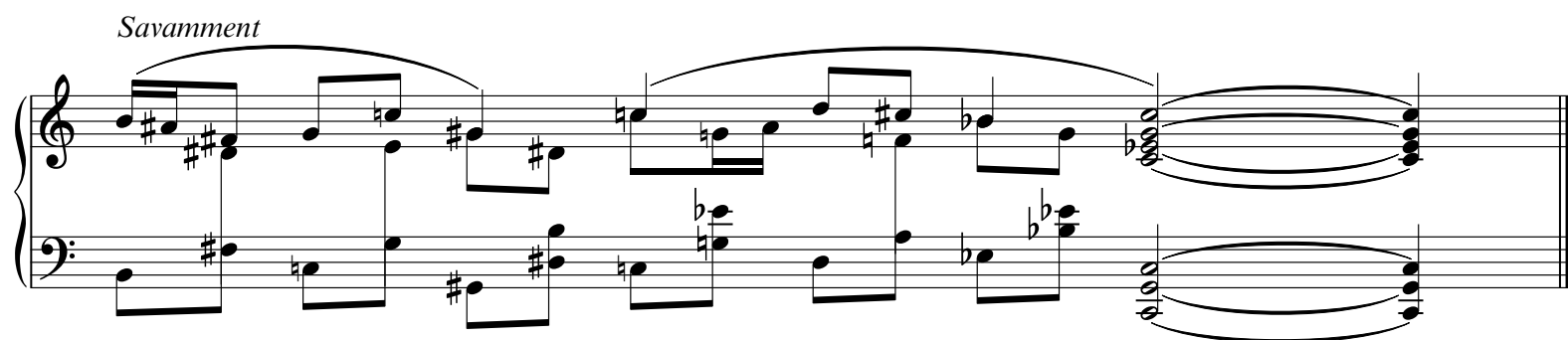
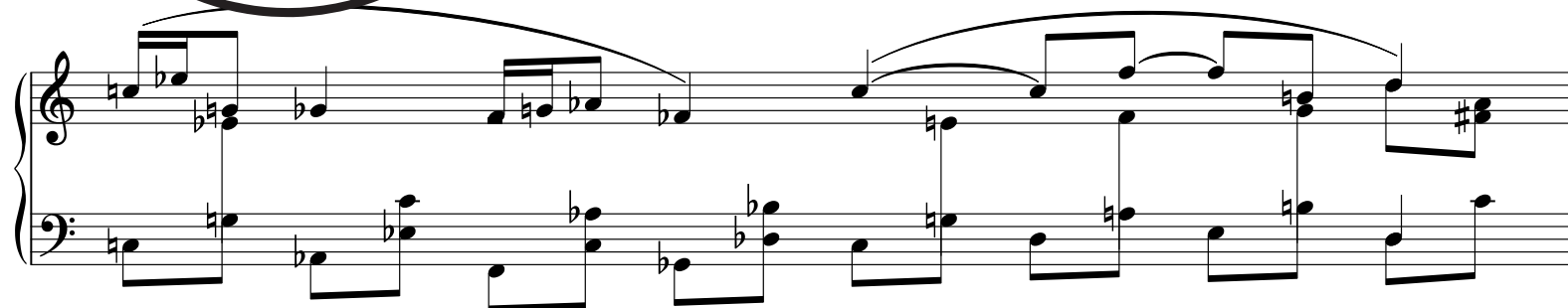
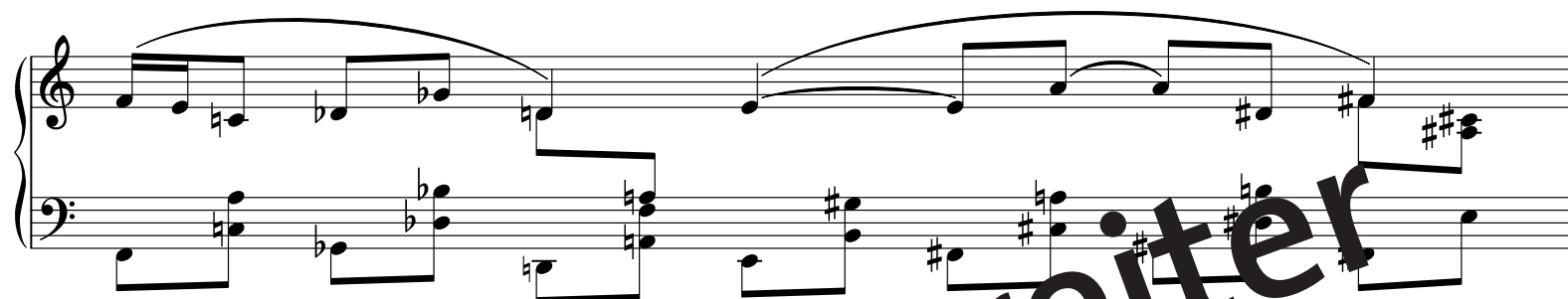
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



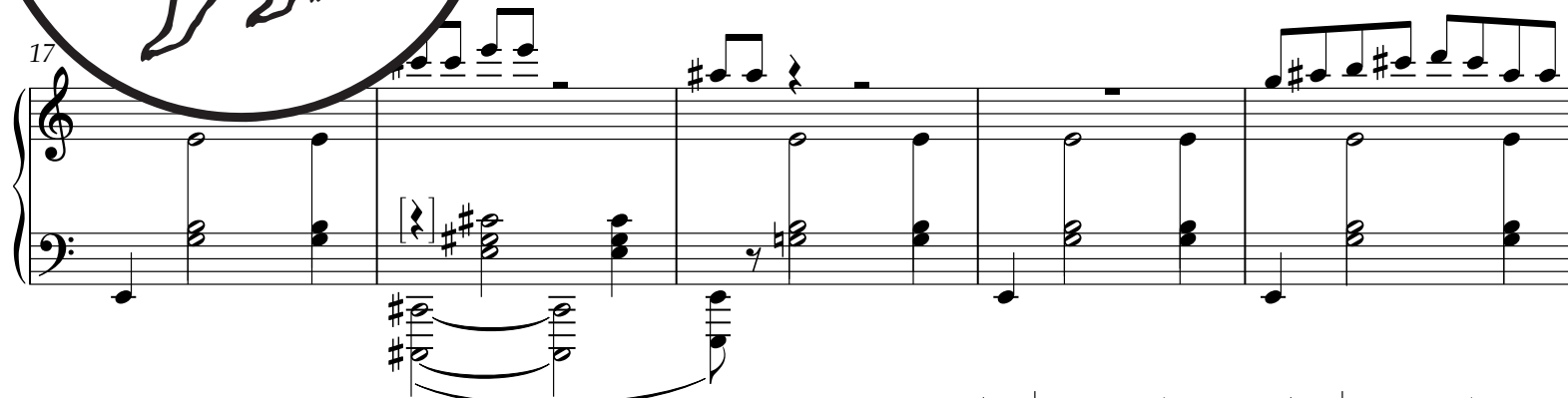
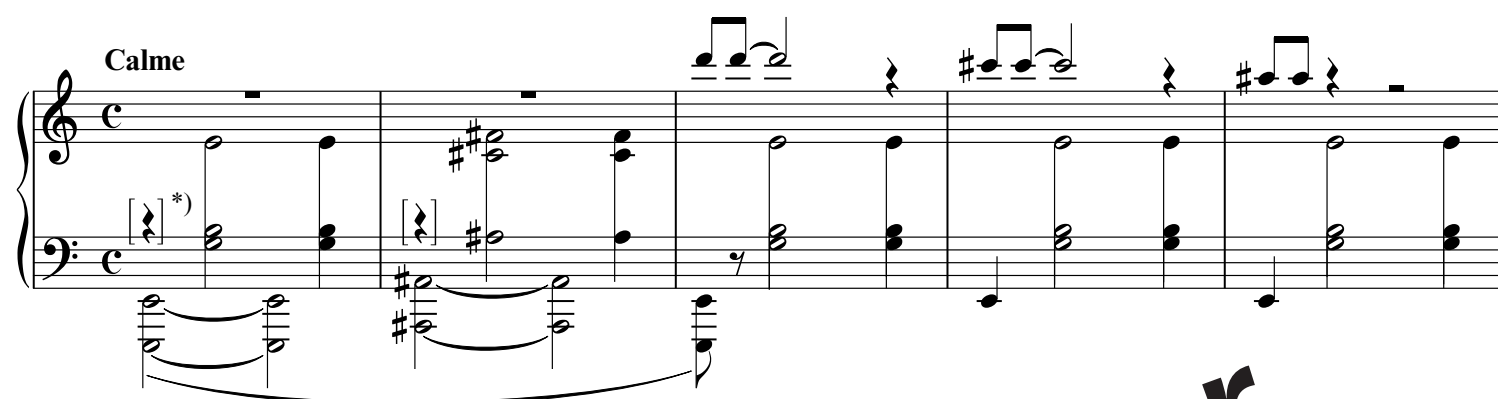
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



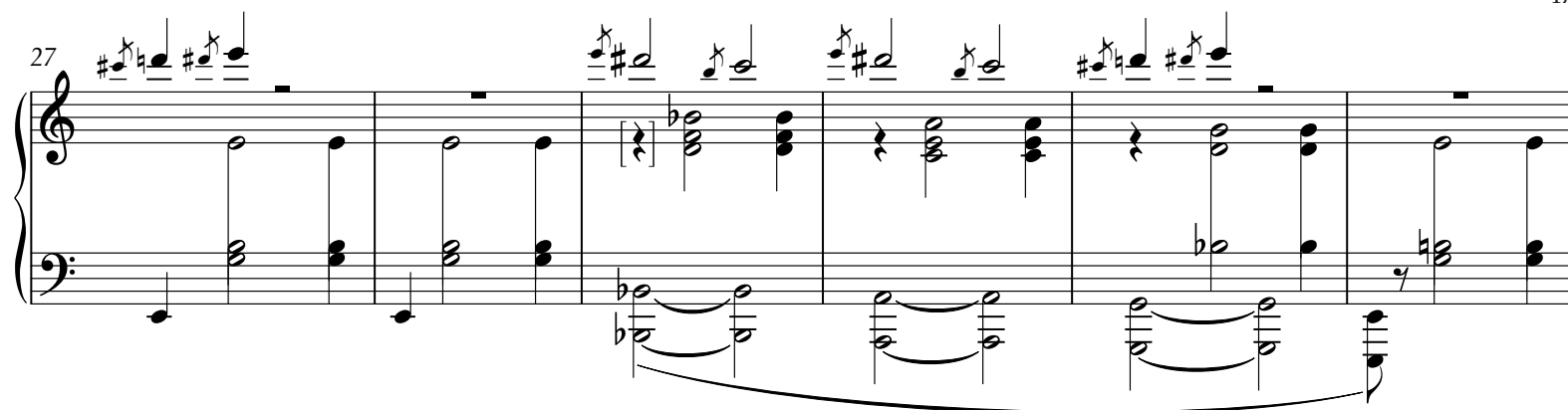
[7^{ème}] Gnessienne

Calme



*) Siehe / See Critical Commentary.

27



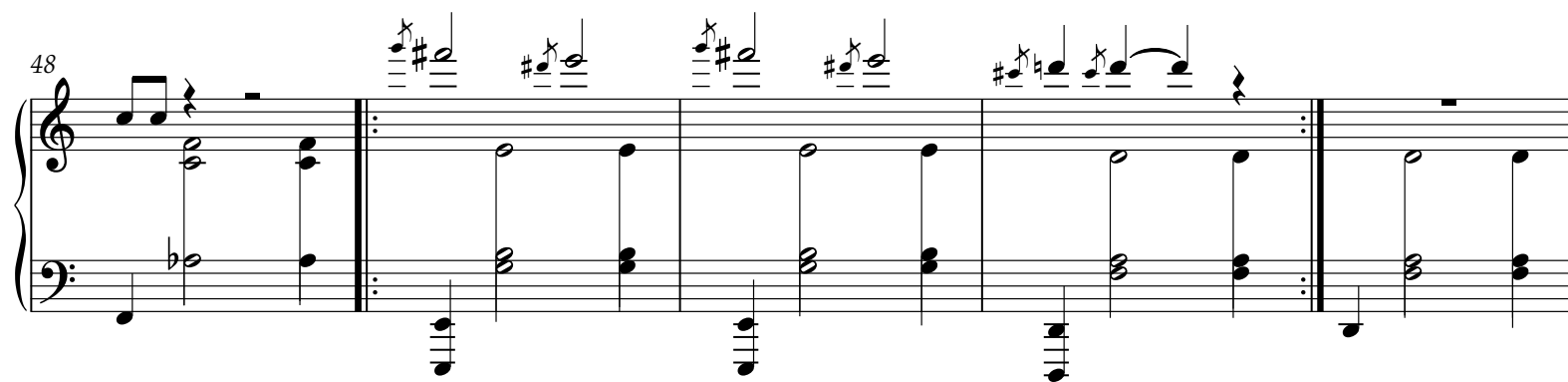
33



38



43



48



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.

CRITICAL COMMENTARY

SOURCES

TROIS GNOSSIENNES

Gnossienne N.^o 1

[A1] Autograph. Location unknown.

ED1 First edition. Title: *Gnossienne* N.^o 1. Tempo mark: *Lent*. Appeared (together with the *Gnossienne* later numbered as N.^o 3 by Satie, see ED3) in: *Le Figaro musical*, vol. 3, no. 24, September 1893, pp. 300–301 (rubric *Variétés & Curiosités musicales*). Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vm⁷ 5254. A copy of ED1 served as the model for the new edition ND1.

KN1 Galley proof for the new edition of *Gnossienne* N.^o 1 (see ND1) with a few autograph corrections. Tempo mark: *Lent*. Date of the galley proof: 28 August 1912.¹ Two pages of music (pp. 2–3). Page 2, lower left-hand corner: “Copyright 1912 by Robert L. Rolle et C.^{ie} / Paris, ROUART LEROLLE et C.^{ie} Éditeurs, 18, rue de Strasbourg.” Plate no.: R.L. 9884 & C.^{ie}. Page 3, lower left-hand corner: Paris, Imp. Delanchy, 53, rue de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vma 163 (1).

ED3 First edition. Title: *Gnossienne* N.^o 1. Tempo mark: *Lent*. Appeared (together with *Gnossienne* N.^o 1, see ED1) in: *Le Figaro musical* 3, no. 24, September 1893, pp. 302–303 (rubric *Variétés & Curiosités musicales*). Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vm⁷ 5254. A copy of ED3 served, with minor changes (see Special Comments), as the model for the new edition ND3. Galley proof (28 August 1912; see note 1) for the new edition of *Gnossienne* N.^o 3 with a few autograph corrections and autograph date under the title: (1890). Tempo indication: *Lent*. Two pages of music (pp. 2–3). Copyright and publisher’s imprint as in KN1. Plate no.: R.L. 9886 & C.^{ie}. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Rés. Vma 163 (3).

The present edition of the *Trois Gnossiennes* is based on the edition from 1913 (ND1, ED2, ND3).

Gnossienne N.^o 2

A2_f Facsimile reprint of an autograph fair copy with two corrections. Title: *6^{ème} Gnossienne*. Lacking tempo mark, but with performance instructions (see Special Comments). Signed and dated by Satie at the end of the piece: *Erik Satie Paris / Avril de 93*. Printed dedication above the autograph title: *A ANTOINE DE LA ROCHEFOUCAULD*. Upright format, 29-staff manuscript paper. Printed in: *Le Cœur*, no. 6/7, September / October 1893, p. 12. (On pp. 11–12 is printed

Satie’s article *Épître d’Erik Satie première aux Artistes catholiques et à tous les Chrétiens*.) A2_f was possibly intended as the engraver’s copy for ED2.

KE2 Galley proof (28 August 1912; see note 1) for the first edition with altered numbering. Title: *Gnossienne* N.^o 2. With a number of autograph corrections and autograph date under the title: (1890). Lacking tempo mark and dedication. Two pages of music (pp. 2–3). Copyright and publisher’s imprint as in KN1. Plate no.: R.L. 9885 & C.^{ie}. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Rés. Vma 163 (2).

ED2 First edition (see ND1). Cover title: *ERIK SATIE. TROIS GNOSSIENNES pour PIANO. N.^o 2*. Work title: *Gnossienne / (1890) / N.^o 2*. Lacking dedication and tempo mark. Two pages of music (pp. 2–3). Publisher’s imprint as in KN1. Copyright date: “1913.” Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vm¹² 3932 (II).

KN3 Galley proof (28 August 1912; see note 1) for the new edition of *Gnossienne* N.^o 3 with a few autograph corrections and autograph date under the title: (1890). Tempo indication: *Lent*. Two pages of music (pp. 2–3). Copyright and publisher’s imprint as in KN1. Plate no.: R.L. 9886 & C.^{ie}. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Rés. Vma 163 (3).

ED3 First edition. Title: *Gnossienne* N.^o 3. Tempo mark: *Lent*. Appeared (together with *Gnossienne* N.^o 1, see ED1) in: *Le Figaro musical* 3, no. 24, September 1893, pp. 302–303 (rubric *Variétés & Curiosités musicales*). Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vm⁷ 5254. A copy of ED3 served, with minor changes (see Special Comments), as the model for the new edition ND3.

KN3 Galley proof (28 August 1912; see note 1) for the new edition of *Gnossienne* N.^o 3 with a few autograph corrections and autograph date under the title: (1890). Tempo indication: *Lent*. Two pages of music (pp. 2–3). Copyright and publisher’s imprint as in KN1. Plate no.: R.L. 9886 & C.^{ie}. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Rés. Vma 163 (3).

ND3 New edition (see ND1) of ED3 with clearly altered line breaks, a more generous engraving, performance instructions, and corrections, but also new errors. Cover title: *ERIK SATIE. TROIS GNOSSIENNES pour PIANO. N.^o 3*. Work title: *Gnossienne / (1890) / N.^o 3*. Tempo mark: *Lent*. Two pages of music (pp. 2–3). Publisher’s imprint as in KN1. Copyright date: “1913.” Copy consulted: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Vm¹² 3932 (III).

1 Erik Satie, *Sept Gnossiennes*. Collection *Archives Satie*, [ed. Ornella Volta and Gérard Hugon], Paris 2006, p. V.

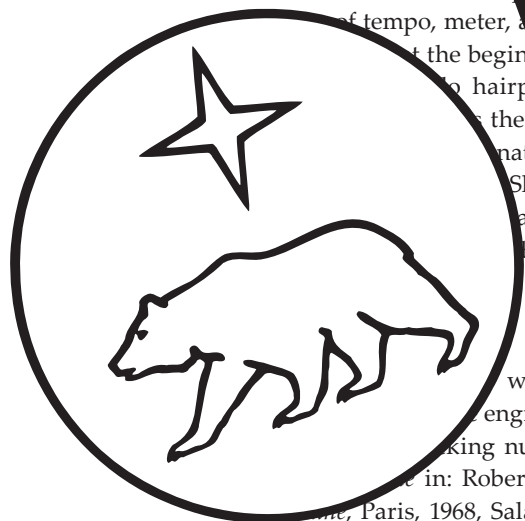
2 Recte: Roland-Manuel (actually: Roland Alexis Manuel Lévy).

[4ème Gnosssienne]

- A[4]** Autograph (working manuscript). Lacking title and numbering (first published as 4^e *Gnosssienne* in: Robert Caby, ed., *Musique contemporaine*, Paris, 1968, Salabert). Tempo mark: *Lent*. Two leaves (twelve-staff manuscript paper) in landscape format. Signed and dated by Satie at the end of the composition: *Erik Satie / le 22 Janvier 91*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Ms. 10051 (2).

[5ème] Gnosssienne

- A[5]** Autograph with a few deletions and corrections, possibly intended as the engraver's copy. Title: *Gnosssienne*, lacking numbering (first published as 5^e *Gnosssienne* in: Robert Caby, ed., *Musique contemporaine*, Paris, 1968, Salabert). Tempo mark: *Moderato*. Two leaves in (small) upright format, paginated 1–2. Signed and dated by Satie at the end of the composition in red ink: *Erik Satie / le 22 Janvier 1891*. Notated on twelve-staff manuscript paper in black ink; indications of tempo, meter, and dynamics (the latter present at the beginning as well as to cross the first measure with a hairpin). 8^{va}-mark and dashes. The title was added in red ink. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Ms. 10054 (1). On the verso sides of both leaves are to be found sketches of a never completed piano piece on the English folk song *The Keel Row*. The second of the *Airs à faire fuir* from the *Pièces froides* (1897) is derived from these compositional attempts (see Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge, 1990, p. 190ff.).



[7ème] Gnosssienne

- A[7]** Autograph. Lacking title and numbering. Tempo mark: *Calme*. Final section of Satie's incidental music

to *Le Fils des étoiles* for piano two-hands (late 1891). Notated on twelve-staff manuscript paper. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. Shelf mark: Ms. 10052 (1), fol. 9v (*Calme*) – fol. 12r (up to double bar before letter A; the *Gnosssienne* is followed by additional fifteen bars up to the actual end of the act). Since the first publication by Eberhardt Klemm (Leipzig, 1986, Edition Peters), and again by Ornella Volta and Gérard Hugon (Paris, 2006, Salabert), it has been designated the “seventh” *Gnosssienne* (see Preface).

ABBREVIATIONS

b	=	bottom staff
c	=	central voice
lh.	=	left hand
meas.	=	measure, measures
r.	=	right hand
t	=	top staff

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

TRANS GROSSIENNES

Gnosssienne N.º 1

All performance instructions lacking in **ED1** and **KN1**.

p. 2, 1st / 3rd system t before 2nd half note b^1 not in **ED1**, added in Satie's hand in **KN1**.

p. 2, 4th system In **ED1** beginning of the decresc. hairpin shortly before the 1st note b^1 , end already over the 4th chord of the central voice, in **KN1/ND1** beginning shortly after the 1st note b^1 and end on the quarter note g^1 . We follow **KN1/ND1** (but cf. the parallel passage in the 2nd system, both hairpins are inconsistent in all three sources). In **ED1** end of the slur on the half note g^1 (3rd note g^1), in **ND1** carried through to the eighth note g^1 .

p. 3, 3rd system c In **KN1** and **ND1** the 2nd chord has g as lowest note, in **ED1** it is correctly a^b .

p. 4, 1st system t 5th note (quarter note g^1) in **KN1** and **ND1** notated as half note, given correctly as quarter note in **ED1** (cf. also the parallel passages). We follow **ED1**.

p. 4, 2nd system t 5th note (quarter note g^1), see preceding annotation. We follow **ED1**.

p. 4, 5th system c 1st chord, printed b before d^1 in **KN1** and **ND1**, lacking in **ED1**. We follow **ED1**.

p. 5, 1st system t half note f^1 lacking tie to the whole note f^1 in **KN1** and **ND1**, tie present in **ED1**. We follow **ED1**.

Gnossienne N.º 2

The autograph fair copy displays rests (an eighth-note rest each time) only at the beginning of the phrases in the upper voice and otherwise dispenses with them entirely. In **KE2** and **ED2** the rests at the phrase endings of the upper voice are consistently lacking, for which reason we have abstained from the editorial addition of these rests.

p. 6, 2nd system Decresc. hairpin ends in **KE2/ED2** already between c^2 and d^2 of the 3rd eighth-note figure, probably because of the subsequent line break. In **A2_F** end of the decresc. hairpin as in the 1st system after b^1 of the 4th eighth-note figure; we follow **A2_F**. In **A2_F** and **KE2** the instruction *Ne sortez pas* is lacking.

p. 6, 4th system In **A2_F** end of the cresc. hairpin before the last eighth note b^1 of the 5th eighth-note figure of the phrase *un grand bonté*.

p. 7, 3rd system performance instruction reads *avec bonté* in **A2_F**.

p. 7, 4th system cresc. hairpin before central voice, end shortly after the voice. tied over the eighth note of the 1st eighth-note figure. Item is not visible of the single phrase *Dans* three sources last note; p. 6, 5th

p. 7, 4th/5th system decresc. hairpins, 1) from the 1st eighth note e^2 of the third-to-last eighth-note figure up to before b^1 of the 1st eighth note in the 5th system, 2) from b^1 (2nd eighth note of the 2nd eighth-note figure, 5th system) up to the 1st note b^1 .

Gnossienne N.º 3

All performance instructions lacking in **ED3** and **KN3**.

p. 8, 1st system t 2nd eighth-note group grouped together under a phrasing slur: in **KN3** and **ND3** the tie from the penultimate to the last note b^1 lacking, but is present in **ED3**.

p. 8, 3rd system In **ED3** decresc. hairpin starts only at $g^{\sharp 1}$ (1st note of the penultimate eighth-note group).

p. 8, 5th system In **ED3** no $\sharp$ before the 1st appoggiatura note f^1 , but already found in the galley

proofs **KN3** (and thus in **ND3**). In the eighth-note group under the performance instruction *De manière à obtenir un creux* a $(\sharp)$ is lacking before the 3rd eighth-note g^1 in **ED3**. It is added in Satie's hand in **KN3** and taken over in **ND3**. In **ED3** beginning of the cresc. hairpin already shortly after $c^{\sharp 2}$ (last note of the 2nd eighth-note group of this phrase), end after $a^{\sharp 1}$ (last note of the 4th eighth-note group).

p. 9, 2nd system In **ED3** end of the decresc. hairpin on $c^{\sharp 2}$ (last note of the 6th eighth-note group of this phrase).

p. 9, 3rd system t In **ED3** no $\sharp$ before the 1st appoggiatura note f^1 , but already found in the galley proofs **KN3** (and thus in **ND3**). In **ED3** no $\sharp$ before b^1 (2nd note of the 1st eighth-note group), but already found in the galley proofs **KN3** (and thus in **ND3**).

p. 9, 4th system t In **ED3** no $\sharp$ before b^1 (2nd note of the 1st eighth-note group), but already found in the galley proofs **KN3** (and thus in **ND3**). In **ED3** in **ED3** beginning of the cresc. hairpin starting on b^1 (2nd note of the 1st eighth-note group), and beginning of the decresc. hairpin in the three sources starting on the third-to-last note of the last eighth-note group (of the parallel passage with the performance instruction *Quarez la tête*).

INDIVIDUALLY TRANSMITTED GNOSSIENNES

[4^{ème} Gnossienne]

A[4] contains corrections and sporadically indicated phrasing slurs. Dynamic marks and performance instructions are lacking.

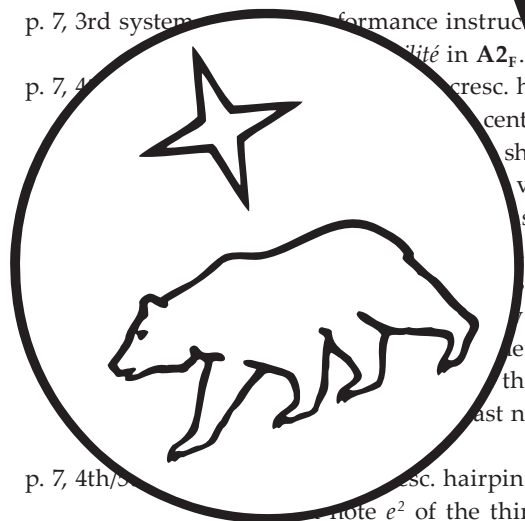
[5^{ème}] Gnossienne

A[5] contains neither phrasing slurs nor performance instructions.

6, 12, 21, 29, 35 t Satie notated the 3rd–6th notes each time as , which mathematically results in a 16th-note too little. In these bars we notate .

8, 14, 23, 31, 37 t Satie notated the 32nd-note triplet and the following two notes each time as .

13 Cresc. hairpin drawn from the bar line up to the 5th 64th-note, decresc. hairpin after a^2 (6th 64th) up to shortly before $f^{\sharp 2}$ (penultimate note). We follow the parallel passage in m. 7.



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.