

# NACHWORT

Erik Alfred Leslie Satie wurde 1866 in Honfleur (Département Calvados) geboren. Der Vater, ein Musikverleger, war Franzose, die Mutter Schottin. Nach dem Tode der Mutter (1872) wuchs Satie bei den Großeltern auf. Man schickte ihn 1879 aufs Konservatorium nach Paris; mit langen Unterbrechungen studierte er dort Klavier. 1886, ohne Abschluß, verließ er die Lehranstalt. Er wohnte auf dem Montmartre und verdiente sich sein Geld als Klavierspieler in Kaffeehäusern und Kabarets.

Schon früh begeisterte sich Satie für die Schriften Joséphin Péladans, der vor allem durch seinen Romanzyklus *La Décadence Latine* bekannt geworden ist. Péladan war Mitbegründer der Sekte der Rosenkreuzer (*Rose Croix*), in der Satie ab 1890 für mehrere Jahre als eine Art Hauskomponist wirkte.

1905 – mit fast 40 Jahren – faßte Satie den Entschluß, nochmals zu studieren; und zwar an der Schola Cantorum, wo er vier Jahre lang Albert Roussels Kontrapunktschüler war (sein Abgangszeugnis lautete „*Très bien*“). Zu dieser Zeit lebte er schon in dem Pariser Arbeitervorort Arcueil-Cachan. Er war hier zeitweilig kommunalpolitisch tätig.

Ohne je gesellig gewesen zu sein, war Satie mit vielen Künstlern befreundet. Claude Debussy und Maurice Ravel beeinflusste er untergründig, dem jungen Igor Strawinsky ging er auf einigen Gebieten der Komposition experimentierend voran. Er arbeitete mit Dichtern und Malern zusammen, z. B. mit Pablo Picasso, der ihn mehrmals mit dem Zeichenstift verewigt hat, mit dem Impresario des Russischen Balletts Serge Diaghilew und dem Filmregisseur René Clair. Von der Zeit des Ersten Weltkrieges bis in die letzten Jahre seines Lebens (er starb 1925) wandte sich Satie einer Ästhetik der Einfachheit und des Verzichts, der Nüchternheit und des Alltags zu. Er wurde von Jean Cocteau auf den Schild gehoben (*Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1918) und war das Idol einer Reihe junger französischer Komponisten, der *Groupe des Six* (vor allem Darius Milhauds und Francis Poulencs) und später der nach seinem Wohnort benannten *Ecole d'Arcueil* (u. a. Henri Sauguet).

Satie schrieb keine gängige Konzertmusik. Abgesehen von einigen Klavier- und Gesangstücken im Salonstil, steht schon am Anfang seines Schaffens „archaische Klaviermusik“, welche den üblichen Vortragsstil negiert.

*Trois Sarabandes* (1887), *Trois Gymnopédies* (1888), *Trois Gnossiennes* (1890): wofür oder für wen er diese langsamen, tanzartigen, gleichförmigen kleinen „Triptychen“ komponiert hat, ist nicht bekannt – für die großen Virtuosen seiner Zeit gewiß nicht (obwohl sie Ricardo Viñes gespielt hat). Einige *Gnossiennes* und die *Pièces froides* enthalten teils sachliche, teils dunkle und rätselhafte, auch witzige Vortragsanweisungen (*Conseils aux interprètes*). Aus der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg stammen Klavierzyklen – bestehend wiederum aus je drei Sätzen –, deren Titel schwülstige Formulierungen des Symbolismus parodieren. Diese Klaviersachen sind mit kleinen, meist komischen Geschichten verbunden, deren Pointen Satie zwischen die Notenzeilen streute. Es sind eine Art „Melodramoletten“. Ihre Nähe zum Kabarett ist unüberhörbar. Speziell fürs Kabarett schrieb Satie Chansons auf verständliche bis unverständliche, absurde oder surrealistische Texte bekannter Chansonniers. Für kleines Theaterorchester entstanden mehrere Bühnenmusiken, knappe, magere Stücke im *style dépouillé* („abgehäuteter Stil“), dazu einige Ballettmusiken (1917 das skandalumwitterte *Ballet réaliste* mit dem Titel *Parade*). Satie schrieb 1924 die Film- und Musik zu einer Unsinnshandlung, bei der er selbst mitspielte und die zwischen den beiden Akten des Balletts *Relâche* eingeblendet wurde

(zu deutsch „Unterbrechung“, ein Wort, das an jedem französischen Theater steht, wenn die Vorstellung ausfällt). Über Texte aus Platons *Gastmahl* komponierte Satie eine Kantate *Socrate* (1919); die Musik geht hier ihre eigenen Wege, leidenschaftslos, von der Tragik des Geschehens ungerührt. Diese puristische Musik besitzt keine Appellfunktion mehr, sie will keine Aufmerksamkeit erregen, sie ist ganz bei sich, „rein“ und uneitel zugleich. Sie verkörpert die Idee einer *musique d'ameublement* (mit „Möbelmusik“, wenn auch unzulänglich, zu übersetzen), die Satie in den letzten Jahren seines Lebens vorschwebte. Als Satie eine solche „Möbelmusik“ zum erstenmal im März 1920 in einer Pariser Galerie aufführen ließ, hielten die Besucher sie noch für einen bloßen Ulk.

Saties musikgeschichtliche Leistung besteht darin, zwischen Konzertsaal und Kabarett, zwischen Kunst- und Trivialmusik vermittelt zu haben. Als Anführer avantgardistischer Richtungen und Strömungen wechselte er zwar häufig die Position, als ausgesprochener Außenseiter aber blieb er sich stets treu. Satie war eine Mehrfachbegabung, er schrieb nicht nur Noten und Texte, sondern zeichnete auch, zwang Musik, Wort und Notenbild zu etwas Unverwechselbarem zusammen.

Der vorliegende 1. Band mit Klaviermusik von Erik Satie enthält frühe, mittlere und späte Stücke, Werke der „mystischen“, „exzentrischen“ und „Möbelmusik“-Periode. Das diesen Stücken gemeinsame Moment ist der Tanz oder eine Art Tanz, seien es nun althergebrachte Tanzformen (*Sarabande*, *Menuet*) und Charakterstücke (*Nocturne*), Anverwandlungen alter Kultttänze (*Gymnopédie*, *Gnossienne*) oder tanzartige Phantasiegebilde, die zwischen Naivität, Ironie und Groteske pendeln (*Pièces froides*).

Die vier *Ogives* aus dem Jahre 1886 (es sind nicht Saties erste Kompositionen) stehen zu den musikalischen Standards der Zeit vollständig quer. Sie gehen auf des Komponisten Beschäftigung sowohl mit dem gregorianischen Choral als auch mit der Architektur des Mittelalters zurück (das französische Wort *Ogive* bedeutet Rippe eines gotischen Spitzbogengewölbes).

In den 3 *Sarabandes* (1887) findet man Klänge und Harmoniefolgen (Ketten unaufgelöster Septimen), deren Verwendung bis dahin undenkbar gewesen wäre. Die Mischung aus Archaik und Modernität gibt diesen langsamen, getragenen Tänzen das eigenartige Gepräge.

Gymnopädien (griech.) hießen die bei den Spartanern im Juli jedes Jahres stattfindenden Feiern mit Waffentänzen, Musik und gymnastischen Übungen. Die Gesänge und Tänze – ebenfalls Gymnopädien genannt – verherrlichten die Götter und die gefallenen Helden des Volkes. Saties 3 *Gymnopédies* (1888) sind wahrscheinlich Trauermusik. Obwohl von hohem lyrischen Reiz, könnte man die monoton-langsamem Stücke als „Kahlschlag“-Musik bezeichnen. Möglicherweise korrespondieren sie mit dem *Style néo-grec*, einer antikiisierenden Strömung in Architektur und Literatur mit ihrem Höhepunkt im zweiten Kaiserreich.

Man zählt heute sieben *Gnossiennes*. Die früheste entstand 1889, die letzte 1897. (Unsere Numerierung entspricht derjenigen der früheren Druckausgaben, stimmt aber mit der Chronologie der Stücke nicht überein.) 3 *Gnossiennes* kamen 1913 heraus, drei weitere wurden erst jüngst veröffentlicht, bei Nr. 7 handelt es sich um einen Erstdruck. Die *Gnossiennes* setzen den „Kahlschlag“ der vorangegangenen Stücke fort, bringen aber eine Art orientalischer Ornamentik ins Spiel (einige beruhen auf einer altgriechisch-chromatischen Tonleiter). Es heißt, daß die auf der Pariser Weltausstellung von 1889

vorgeführte außereuropäische Musik nicht nur Debussy, sondern auch Satie beeinflusst habe. Was den Namen *Gnossienne* betrifft, so sind wohl zwei Erklärungen möglich. Einmal könnten kultische Reigen- und Schreittänze gemeint sein, die bei den Gnosiern – den Einwohnern von Knossos auf Kreta (lat. Gnosus) – eine Rolle gespielt haben. Zum anderen könnte das Wort mit Gnosis (franz. gnose) zusammenhängen, einer religiös-philosophischen Richtung der ersten Jahrhunderte n. Chr., deren Wurzeln ebenso in der jüdischen Apokalyptik und den frühchristlichen Religionsvorstellungen wie im aufgeklärten griechischen Denken liegen. Über Péladan hat sich auch Satie mit dieser antikirchlichen, zum Teil ketzerischen Tradition beschäftigt.

Die *Pièces froides* entstanden 1897, wurden aber erst 1912 veröffentlicht. Es sind zwei Folgen (*Airs à faire fuir* und *Danses de travers*) von je drei Stücken; jede Folge ist also formal ähnlich organisiert wie die *Gymnopédies*. Die genannten Titel sind eher ironisch gemeint als absichtlich irreführend. Die erste Reihe knüpft – grob formuliert – an die Harmonik der *Gymnopédies* an, die zweite an die Linearität der *Gnossiennes*. Alle sechs Stücke bestehen durchweg aus kurzen, melodisch schwankenden Phrasen, welche beinahe bei jeder Wiederholung leicht verändert und in einen jeweils anderen harmonischen Kontext gerückt werden. Die Rhythmik löst sich vom Taktmetrum, die Notation verzichtet daher auf Taktstriche. Die *Pièces froides* sind für den Pianisten spieltechnisch interessanter als die vorangegangenen Tänze, das aufreizend antivirtuose „Programm“ ist freilich nicht aufgegeben. Sie enthalten eine Fülle der bereits erwähnten *Conseils aux interprètes* – teils komischer, teils absurder Vortragsanweisungen, welche sich zum erstenmal in der 1893 komponierten 2. *Gnossienne* finden.

Die fünf *Nocturnes* wurden 1919, das *Menuet* 1920 komponiert (die Bezeichnung *Premier Menuet* im Autograph und im Erstdruck weist darauf hin, daß Satie mehrere solcher Tänze zu schreiben vor-

hatte). Satie hat mit den *Nocturnes*, welche im Bereich der Orchestermusik ihr stilistisches Gegenstück in der Kantate *Socrate* haben, Werke geschaffen, deren Balance von kontrapunktischer Beweglichkeit und einer aufs äußerste konzentrierten, asketischen Melodik bewundernswert ist.

## ZUR EDITION

Als Vorlage für den 1. Band der Klaviermusik Erik Saties dienten Autographe (= A), Erstdrucke (= E) und Neuauflagen (= N).

Die vorliegende Edition hat sich im wesentlichen um folgende Richtlinien bemüht: Alle originalen Tempo- und Lautstärkebezeichnungen sowie Vortragsangaben (einschließlich der *Conseils aux interprètes*) wurden beibehalten (Übersetzungen im *Glossar*). Da Saties eigenwilliges Notenbild ein unverzichtbarer Bestandteil seiner Musik ist – ihm folgen auch die meisten Erst- und Neudrucke –, übernehmen wir größtenteils die in seinen Manuskripten vorgenommene Verteilung der Noten auf die beiden Systeme u. ä. Einige Akzidentien wurden stillschweigend ergänzt, wichtige Korrekturen jedoch sind weiter unten vermerkt.

Der meist sehr sparsam angebrachte Fingersatz – in einer Reihe von Stücken durften wir ganz darauf verzichten – stammt vom Herausgeber. Er ist als Vorschlag aufzufassen und lediglich im ersten Teil der *Danses de travers* überwiegend original (wiedergegeben im Kursivdruck).

Für die Mitteilung wichtiger Fakten und für die Überlassung von fotokopierten Autographen sind wir Frau Ornella Volta (Paris), der besten Kennerin der Hinterlassenschaft Saties, zu größtem Dank verpflichtet.

Leipzig, im Herbst 1984

Eberhardt Klemm

## POSTFACE

Erik Alfred Leslie Satie est né en 1866 à Honfleur (Département Calvados). Son père, éditeur de musique était français, sa mère écossaise. Après la mort de sa mère en 1872, Satie fut élevé chez ses grands-parents. Il fut envoyé en 1879 au conservatoire de Paris où avec de longues interruptions, il y étudia le piano. C'est en 1886 qu'il quitta cet établissement sans avoir terminé ses études. Il habitait Montmartre et gagnait sa vie comme pianiste dans des cafés et cabarets.

Satie s'enthousiasme très tôt pour les œuvres de Joséphin Péladan devenu célèbre avant tout par son roman-fleuve *La Décadence Latine*. Péladan était co-fondateur de l'Association de la *Rose Croix* où Satie a été à partir de 1890 et pour plusieurs années une sorte de compositeur particulier.

En 1905 – au seuil de ses quarante ans – Satie prit la décision d'étudier encore une fois et ce, au Schola Cantorum, où il fut, quatre ans durant, élève contrepunt d'Albert Roussel. (Il reçut son diplôme avec la mention « très bien ».) Il vivait déjà à cette époque à Arcueil-Cachan où il s'occupait temporairement de politique communale.

Bien qu'étant de nature peu communicative, Satie était très ami avec de nombreux artistes. Il influença de façon sublime Claude Debussy et Maurice Ravel, il devança le jeune Igor Stravinsky en expérimentant dans quelques domaines de la composition. Il travaillait avec des poètes et des peintres, avec Pablo Picasso qui l'immortalisa plusieurs fois avec le crayon à dessin, avec l'impresario du *Ballet russe* Serge Diaghilev et le metteur en scène René Clair. Pendant la

Première Guerre mondiale jusque dans les dernières années de sa vie, (il mourut en 1925), Satie se consacra à une esthétique de la simplicité et de renoncement de la sobriété et de la vie quotidienne et fut élevé sur le pavois par Jean Cocteau (*Le Coq et L'Arlequin*, Paris 1918). Il était l'idole d'une série de jeunes compositeurs: du *groupe des six* (notamment Darius Milhaud et Francis Poulenc) et plus tard de *L'école d'Arcueil* à laquelle son lieu a donné le nom (entre autres Henri Sauguet).

Satie n'a pas écrit de la musique de concert qui s'écoule facilement. Exception faite de quelques morceaux de piano et chants en style salon, on trouve dès le début de son œuvre de la musique archaïque pour piano qui nie le style récital habituel.

*Trois Sarabandes* (1887), *Trois Gymnopédies* (1888), *Trois Gnossiennes* (1890): Pour quoi et pour qui a-t-il composé ces « tryptiques » lentes, dansantes, uniformes, petites, on ne sait pas – pour les grands virtuoses de son temps, certainement pas (bien que Ricardo Viñes les ait jouées). Quelques *Gnossiennes* et les *Pièces froides* renferment des *Conseils aux interprètes* en partie pratiques, en partie obscurs et mystérieux, également spirituels. Des cycles de piano – se composant de nouveau de chacun trois mouvements – dont les titres parodient des formulations redondantes du symbolisme, émanent de l'époque proche de la Première Guerre mondiale. Ces morceaux de piano sont liés à des petites histoires, la plupart du temps comiques, dont Satie répand des pointes entre les rangées de notes. C'est une sorte de petits mélodrames. Leur proximité du cabaret n'échappe pas.

Spécialement pour le cabaret, Satie a écrit des chansons sur des textes compréhensibles jusqu'à être incompréhensibles, absurdes ou surréalistes. Des petites musiques de scène, des morceaux concis et pauvres en « style dépouillé » sont nés pour petit orchestre de théâtre, à cela s'ajoutent quelques musiques de ballets (en 1917, le « Ballet réaliste » *Parade* auréolé de scandales). Satie a écrit en 1924 la musique du film sur une action extravagante au cours de laquelle il a joué lui-même également et qui est intercalée entre les deux actes du ballet. Le Ballet a comme titre *Relâche*. Satie a composé la cantate *Socrate* en 1919 d'après *Symposéon* de Platon; la musique suit ici son propre chemin, sans passion, impassible à la vue du tragique de l'événement. Cette musique puriste n'a plus de fonction d'appel, elle ne veut pas attirer d'attention, elle est tout à soi, elle est « pure » et modeste à la fois. Elle incarne l'idée d'une « *musique d'ameublement* », idée que Satie avait en vue dans les dernières années de sa vie. Lorsque Satie fit jouer la « *musique d'ameublement* » pour la première fois en mars 1920 dans une galerie parisienne, les visiteurs la prirent encore pour une plaisanterie.

La performance historico-musicale de Satie consistait en un intermédiaire entre la salle de concert et le cabaret, entre la musique artistique et la musique triviale. En tant que locomotive d'orientations et de courants d'avant-garde, il changea certes souvent de position, mais en tant qu'outsider déclaré il resta fidèle à lui-même. Satie avait un don supplémentaire, non seulement il écrivait notes et textes, mais il dessinait également. Il a astreint la musique, le texte et les notes à devenir ensemble quelque chose sur quoi on ne peut se méprendre.

Le premier volume en question avec musique pour piano d'Erik Satie contient des morceaux de ses débuts, du milieu et de la fin de son œuvre, c'est-à-dire des œuvres de la période « mystique », « excentrique » et de la « *musique d'ameublement* ». Le moment commun à ses œuvres est la danse ou une sorte de danse, que cela soit des formes de danse traditionnelles (*Sarabande*, *Menuet*) et des morceaux de caractère (*Nocturne*), des métamorphoses d'anciennes danses de culte (*Gymnopédie*, *Gnossienne*) ou des visions dansantes qui oscillent entre la naïveté, l'ironie et le grotesque (*Pièces froides*).

Les quatre *Ogives* de 1886 (ce ne sont pas les premières compositions de Satie) vont totalement à l'encontre des normes musicales officielles. Elles résident dans le fait que le compositeur traite aussi bien du chant grégorien que de l'architecture du moyen-âge.

Dans les 3 *Sarabandes* (1887), on trouve des sons et des suites d'harmonie (chaînes de septièmes non-dissous), dont l'utilisation était encore inimaginable jusque là. Le mélange d'archaïque et de modernité donne à ces danses lentes, solennelles cette empreinte singulière.

Gymnopédies signifiaient les fêtes qui avaient lieu chaque année chez les Spartes en juillet avec des danses d'armes, de la musique et des exercices de gymnastique. Les chants et danses – nommés également gymnopédies – glorifiaient les dieux et les héros du peuple morts au champ d'honneur. Les 3 *Gymnopédies* de Satie (1888) sont vraisemblablement une musique funèbre. Bien que comportant un charme hautement lyrique, on pourrait qualifier les morceaux monotones et lents de musique de « *déboisement* ». Elles correspondent éventuellement au style néo-grec, un courant d'orientation antique en architecture et littérature avec son apogée sous le Second Empire.

On compte aujourd'hui sept *Gnossiennes*. La plus ancienne parut en 1889 et la dernière en 1897. (Notre numération correspond aux éditions de l'époque mais ne concorde pas avec la chronologie des morceaux.) 3 *Gnossiennes* sont parues en 1913, trois autres ont été publiées seulement tout dernièrement, quant à la septième, il s'agit d'une première édition. Les *Gnossiennes* poursuivent le « *déboisement* » des morceaux précédents, mais met en jeu une sorte d'ornamentation orientale (quelques unes reposent sur une gamme chromatique hellénique). Cela veut dire que la musique extra-européenne présentée à l'exposition mondiale de Paris en 1889 n'a pas seulement

influencé Debussy mais aussi Satie. Pour ce qui est du nom *Gnossienne*, deux explications sont possibles. D'une part on pourrait penser aux rondes et marches de culte qui chez les Gnossiens (habitants de la ville de Knossos ou en latin Gnosus en Crète) ont joué un rôle. D'autre part, le mot pourrait avoir un rapport avec « *gnose* » un orientation religieuse et philosophique des premiers siècles après J.-C. dont les racines sont à trouver dans l'*Apocalypse* juive et dans les notions religieuses des débuts du christianisme ainsi que dans la pensée grecque avancée. Satie a été également très absorbé par cette tradition anti-cléricale, en partie hérétique, à propos de Péladan.

Les *Pièces froides* ont été créées en 1897, mais ce n'est qu'en 1912 qu'elles ont été publiées. Ce sont deux séries (*Airs à faire fuir* et *Danses de travers*), chacune ayant trois morceaux; chaque série est organisée également formellement de la même façon que les *Gymnopédies*. Les titres cités sont plutôt pensés avec ironie que trompeur intentionnellement. La première série se rattache – grossièrement formulé – à l'harmonie des *Gymnopédies*, la deuxième à la linéarité des *Gnossiennes*. Les six morceaux se composent sans exception de phrases courtes, mélodiquement indéfinies qui presque à chaque répétition changent légèrement et sont poussés dans un autre contexte harmonique. Le rythme se détache du mètre de mesure, la notation peut donc renoncer aux barres de mesure. Les *Pièces froides* sont pour les pianistes sur le plan de la technique du jeu plus intéressantes que les danses précédentes, le « programme » crispant antivirtuose n'a certes pas disparu. Elles contiennent une abondance de « *Conseils aux interprètes* » déjà cités – des directives d'expression tantôt comiques, tantôt absurdes qui se trouvent pour la première fois dans la *Deuxième Gnossienne* composée en 1893.

Les cinq *Nocturnes* ont été composés en 1919, le *Menuet* en 1920. (La désignation de *Premier Menuet* dans l'autographe et en première édition montre que Satie avait l'intention d'écrire plusieurs danses de la sorte). Avec les *Nocturnes* qui dans le domaine de la musique d'orchestre ont un pendant stylistique dans la cantate *Socrate*, Satie a créé des œuvres dont l'équilibre du mouvement contrapontique et d'une mélodie ascétique concentrée au plus haut points est admirable.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Pour l'édition en tant que modèle pour le premier volume de la musique pour piano d'Erik Satie, on a utilisé Autographes (= A), Première Edition (= E) et Nouvelles éditions (= N).

L'édition présente s'est employée fondamentalement aux directives suivantes: toutes les désignations originales de mouvement et d'intensité ainsi que les données d'expression (y compris le conseil aux interprètes) ont été conservées. Comme le graphique insolite d'une page musicale de Satie est une composante de sa musique, composante à laquelle on ne peut renoncer – suivi également de la plupart des premières et nouvelles impressions – nous prenons en charge pour la plupart la répartition des notes sur les deux portées, effectuée dans son manuscrit, les queues des notes etc. Quelques accidents ont été tacitement complétés, d'importantes corrections cependant sont mentionnées plus loin en bas.

Le doigté placé la plupart du temps économe – nous avons pu y renoncer dans une série de morceaux – provient de l'éditeur. C'est à prendre pour une proposition. Uniquement dans la première partie des *Danses de travers*, le doigté est principalement original (reproduit en italique).

Nous sommes l'obligé de Madame Ornella Volta (Paris), le plus grand connaisseur de l'héritage de Satie, pour la communication de faits importants et pour avoir cédé des autographes photopiés.

Traduit par Françoise Dieblmann

Leipzig, en automne 1984

Eberhardt Klemm

# CONCLUDING REMARKS

Erik Alfred Leslie Satie was born in 1866 at Honfleur in the Calvados *département* of France. His father, a music publisher, was French and his mother was Scottish. After his mother's death in 1872, Satie was brought up by his grandparents. In 1879 he was sent to the Paris Conservatoire to study the piano. There were, however, frequent interruptions to his studies and he finally left the Conservatoire in 1886 without a diploma. He was living at the time in Montmartre and supported himself by playing the piano in cafés and cabarets.

Very early on, Satie's enthusiasm was aroused by the writings of Joséphin Péladan, who had become famous through a series of novels bearing the overall title of *La Décadence Latine* (*The Latin Decadence*). Péladan was a founder-member of the Rosicrucians (*Rose Croix*), for whom Satie acted as a sort of house-composer from 1890 onwards for several years.

In 1905, at the age of almost 40, Satie decided to resume his studies and enrolled at the Schola Cantorum, where he studied counterpoint with Albert Roussel for four years. (The diploma which he emerged at the end of his course bore the comment "Très Bien".) By this time he was living in Arcueil-Cachan, a working-class suburb of Paris, and it was here that he took a temporary interest in local politics.

Although he was not a particularly sociable sort of person, he made friends with an appreciable number of artists. There are traces of his influence noticeable in Claude Debussy's and Maurice Ravel's music. He experimented and took the lead in several fields of composition even before the young Igor Stravinsky. He worked with poets and painters (for example with Pablo Picasso, who left several pencil portraits of him for posterity). He also worked with Serge Diaghilev, the impresario of the *Russian Ballet* and with the cinema director René Clair. During World War I and the last years of his life (he died in 1925), Satie turned increasingly towards simplicity, renunciation and sobriety. Jean Cocteau portrayed him as an example in his book *Le Coq et l'Arlequin*, which was published in Paris in 1918. He became the idol of a number of young French composers, amongst them the *Groupe des Six* (and especially of Darius Milhaud and Francis Poulenc) and was later admired by the *Ecole d'Arcueil*, which was named after the place where he lived. Henri Sauguet was also amongst his devotees.

Satie's output was not of a type to find favour with the concert-goers of his time. He did compose a few pieces in contemporary salon style, but in general his compositions for the piano could be described as somewhat archaic – even in his early days – and they were in contradiction with the prevailing fashion in music.

The *Trois Sarabandes* (1887), the *Trois Gymnopédies* (1888) and the *Trois Gnossiennes* (1890) are slow dance-like "trptychs" of even character. It is not known for what purpose or for whom Satie composed them, but certainly not for the famous virtuosi of his time (although Ricardo Viñes did in fact perform them). Several of the *Gnossiennes* and the *Pièces froides* contain instructions for performance (*conseils aux interprètes*), some of which are highly pertinent – and on occasion even witty – and others which are obscure and mysterious. Shortly before World War I, Satie wrote a number of piano works, again in three movements, which bear titles parodying the bombastic expressions popular amongst the Symbolists. These piano pieces are based on short, often funny, stories which Satie manages to illustrate through his music. Each one is a sort of miniature musical drama and the connection with cabaret cannot be entirely discounted. Satie wrote a number of songs specially for cabaret. The texts, which were by well-known cabaret artists, range from the intelligible to the unintelligible, from the absurd to the

surrealistic. He also wrote music for the theatre. The style of these pieces, designed for small theatre-ensembles, is concise, bare and exposed (*style dépourillé*). There is in addition some ballet music, one of the pieces being the *Ballet Réaliste* (1917), bearing the title *Parade*, which became the centre of a scandal. In 1924 Satie wrote the film music to a nonsense plot in which he himself played a role and which was inserted between the two acts of a ballet that bears the title *Relâche*, the term used in French theatres to inform the public that no performance is to take place on a particular day. Satie composed a cantata, *Socrate*, which is based on the text of Plato's *Symposium*. The music in this piece goes its own way, devoid of passion and unaffected by the tragedy of the action. It is "pure" music. It is not its function to appeal and it is not out to attract attention. It exists in itself in absolute purity without a trace of vanity. It embodies the notion of *musique d'ameublement* (*furniture music* – but the translation is hardly adequate), a musical concept which appealed to Satie during the last years of his life. The first performance of Satie's *musique d'ameublement* in a Paris gallery in March 1920 was greeted by the audience as nothing more than a joke.

Satie's place in musical history is assured by his success in establishing a link between cabaret and the concert hall, between trivial and artistic music. There is no doubt that as a leader of the *avant-garde*, he often changed stance, but he always remained true to himself as a complete outsider. He was exceptionally versatile. Not only did he write music and texts, but he also drew. The combination of his music and texts together with the mere visual aspect of his scores, builds up to something which is quite unique.

This first volume of piano music by Eric Satie contains a selection of pieces taken from all the periods of his life, beginning with the early mystical works, moving on to the eccentric pieces and finally to the *musique d'ameublement*. The common denominator of these pieces is the dance or the dance concept. Some of the dances are traditional: sarabandes or minuets. Some hark back to ancient cult dances (*Gymnopédies* and *Gnossiennes*). Others are character pieces (*Nocturnes*), purely imaginative dance-like creations which oscillate between simplicity, irony and the grotesque (*Pièces froides*).

The four *Ogives*, written in 1886 (they are therefore not amongst Satie's earliest compositions) are at complete variance with the accepted musical standards of the day. They reflect the composer's interest in Gregorian chant as well as in the architecture of the middle ages (*ogive* is the accepted term in French for the gothic arch).

In the three *Sarabandes* (1887), Satie creates sounds and resorts to harmonic sequences and whole chains of unresolved sevenths which were inconceivable before his day. The blend of archaism and modernity lends to these slow and majestic dances their own special character.

The *Gymnopaedia* were festivities which took place in ancient Sparta every July. They incorporated war-dances, musical performances and feats of physical prowess. The songs and dances, which also went under the name of *Gymnopaedia*, glorified dead heroes and the Gods. Satie's three *Gymnopédies* for piano date from 1888 and were probably conceived as funeral music. Although these slow even-toned pieces have an undeniable lyrical attraction, they can nevertheless be described as unsentimental and dispassionate. They are possibly related to the *style néo-grec*, a movement towards classical antiquity in architecture and literature which reached its summit under the Second Empire.

The earliest of the seven *Gnossiennes* dates from 1889 and the last was written in 1897. (Our numbering system corresponds with

that of earlier printed editions but it does not tally with the strict chronology of the pieces.) Three of the *Gnossiennes* were published in 1913, three further ones appeared in print only recently, and N<sup>o</sup> 7 is a first edition. The *Gnossiennes* are a continuation of the uninvolved style of the preceding pieces but they introduce a kind of oriental ornamentation (some of the pieces are based on ancient Greek scales). It is thought that the non-European music performed at the world exhibition in Paris in 1889 influenced not only Debussy but also Satie. There are two possible explanations for the use of the title *Gnossiennes*. The name could refer to the ritual figured dances and processional dances which featured in the lives of the Gnossiens, the inhabitants of Knossos (Latin: Gnosus) on the island of Crete. The name might also be connected with *gnosis* (in French *gnose*), a religious-philosophical movement which developed in the early centuries of the modern era and having its roots in Jewish apocalyptic thinking as well as in early Christian beliefs and enlightened Greek philosophy. Satie's connection with Péladan had led him to take an interest in anti-clerical and partly-heretical traditions.

The *Pièces froides* date from 1897 but they were published only in 1912. There are two series, each containing three pieces (*Airs à faire fuir* and *Danses de travers*); each series is therefore constructed along the same lines as the *Gymnopédies*. The titles are meant to be ironic rather deliberately misleading. The first series has a broad connection with the *Gymnopédies* from the harmonic point of view and the second series reflects their general melodic line. All six pieces bear a superficial resemblance with each other from the melodic point of view; nevertheless, each repeat of a melody is given a slightly varied harmonic treatment. The rhythmical patterns of the music are very free and do not fall into regular sequences, thus making it no longer justifiable to resort to the convention of bar-lines in the score. The *Pièces froides* hold a greater technical interest for the pianist than the preceding dances; nevertheless Satie has far from abandoned his anti-virtuoso standpoint in them. The pieces are accompanied by a wealth of instructions to the performer – *Conseils aux interprètes* – which have already been mentioned. Some of them are comical, others simply absurd. Such instructions are already to be found in the second *Gnossienne* composed in 1893.

The five *Nocturnes* were composed in 1919 and the *Menuet* in 1920 (the title *Premier Menuet* in the autograph manuscript and in the first edition suggests that Satie intended to write several such dances). These *Nocturnes* demonstrate Satie's ability to achieve an admirable balance between the mobility of his counterpoint and the stark and concentrated austerity of his melodic line. The *Nocturnes* have their stylistic counterpart in the vocal music for his cantata *Socrate*.

## EDITOR'S NOTE

We have used, as our sources for this first volume of piano music by Erik Satie, autograph manuscripts ("A"), first editions ("E") and subsequent editions ("N").

We have tried as far as possible to abide by the following rules: all original indications of tempi and dynamics to be retained as well as the instructions for performance (including the *Conseils aux interprètes*, approximate translations of which are to be found in the Glossary). The deliberately idiosyncratic layout of Satie's manuscript scores constitutes an essential element of his music. Most previous editions respect this layout and we have ourselves followed Satie's own practices with regard to the distribution of notes on the staves, the types of stems applied to the notes, etc. We have dealt with minor discrepancies without making specific reference to them but all major corrections are referred to at the bottom of the page in question.

Fingerings have been kept to a minimum and in some pieces they are dispensed with entirely. Where they do appear, they should be taken as no more than suggestions. The only fingerings which are mainly original are to be found in the first part of the *Danses de travers* (original fingerings appear in a cursive type-setting).

We should like to thank Madame Ornella Volta from Paris for a wealth of important information and for letting us have photocopies of the autograph scores. She is beyond doubt the most reliable authority on all aspects of Satie's musical legacy.

Translated by Hildburg Williams

Leipzig, Autumn, 1984

Eberhardt Klemm

## REVISIONSBERICHT

W = Widmung; u. S./o. S. = unteres/oberes System

### OGIVES

A: verschollen, 1886.

E: Alfred Satie 1889.

N: Sikorski 1965.

Phrasierung und Dynamik weitgehend nach E.

### SARABANDES

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 14457.

I

A: 1<sup>re</sup> Sarabande /  $\text{♩} = 84$ , September 1887.

1. Seite links oben, schräg durch die Überschrift, ein Motto, wohl von der Hand Contamine de Latours:

„... / Soudain s'ouvrit la Nue et les Maudits tombèrent  
Hurlant et se heurtant en un lourd tourbillon;  
Et quand Ils furent seuls dans la nuit sans rayon,  
Ils se virent tout Noirs. Alors ils blasphémèrent.

J.[osé-] P.[atricio] Contamine de Latour (*La Perdition*)“

(... Die Wolke klappte auf, es stürzten die Verdammten  
Laut heulend und sich stoßend im Wirbel wüst hinab;  
Doch als allein sie waren, strahllos sie Nacht umgab,  
Sahn sie sich völlig schwarz. In Schmähung sie entbrannten.

– Die Verdammnis – Nachdichtung: Roland Erb).

W: *A monsieur Conrad Satie* (fehlt in E und N).

Keine Dynamik und Phrasierung.

E: *Revue de la S. I. M.*, 15. März 1911.

N: I–III einzeln: *Sarabandes*, Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, © 1911; später Salabert.

T. 4, 6, 10 usw.: in A  $\downarrow$  (ohne  $\downarrow$ )

T. 5, u. S./o. S., 2. Viertel: in A Arpeggio-Zeichen.

T. 5 Wiederholung (in den Quellen ausnotiert), o. S., 2. Viertel: in N fälschlich ges''–f'.

T. 6, 27, o. S.: in N fehlt  $\flat$  vor g'.

T. 8, 11 usw., 2. Viertel: in A  $\downarrow$  (ohne  $\downarrow$ ).

T. 11, o. S., 2. Achtel: In A fehlt ges''.

T. 31, o. S., 2. Viertel: in N fehlt  $\flat$  vor c'.

T. 36, u. S.: in N fehlt  $\flat$  vor g'.

T. 60, o. S.: in N fehlt  $\flat$  vor g'.

## II

A: 2<sup>me</sup> *Sarabande* /  $\downarrow = 84$ , September 1887. W: *A mon ami Arthur Dode-mont*, durchgestrichen. Darunter (später): *à Mademoiselle Jeanne de Bret*. E und N: *à Maurice Ravel*.

Andere, E und N z. T. entgegengesetzte Dynamik. T. 84–86 werden wiederholt, anschließend T. 82f.

E: *Musica* Nr. 103, 1911.

N: s. o.

Dynamik nach N.

T. 17, u. S., 3. Viertel: in N fehlt  $\sharp$  vor h.

T. 26, 28, 54, 56, Wiederholung (in den Quellen ausnotiert), 3. Viertel: in A H, in N cis (T. 37, 39 Wiederholung dagegen auch in N H).

T. 28, 39 Wiederholung, o. S., 1. Achtel: in N fehlen  $\sharp$  vor e' und e''.

T. 31, 42, 44, 59 Wiederholung, u. S., 2. Viertel: in N fehlt  $\sharp$  vor A.

T. 41, 43, 58 Wiederholung, u. S.: in N fehlen  $\sharp$  vor E und e.

T. 67f., 71f. Wiederholung, o. S., letztes Viertel: in N fehlt  $\sharp$  vor e'.

## III

A: 3<sup>me</sup> *Sarabande*, 18. September 1887. Keine dynamischen Zeichen und Phrasierungsbögen.

E: wie N s. o.

T. 32f.: in N fehlen Haltebögen.

T. 45f.: in N fehlen  $\flat$  vor c'' und c'.

T. 47, u. S.: in N fälschlich Es statt Ges.

T. 96, o. S., 3. Viertel: in N fehlt  $\sharp$  vor g'.

## GYMNOPÉDIES

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 8537

### I

A: 1<sup>ère</sup> *Gymnopédie* / *Très lent*. Februar 1888. Keine Dynamik und Phrasierung.

E: *La Musique des Familles*, 18. April 1888; *Gymnopédie* / (*Danse Antique*) / *Lent*. W: (rechts oben) *A Mademoiselle Jeanne de Bret*. Darunter das Motto:

„*Oblique et coupant l'ombre un torrent éclatant  
Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie,  
Où les atomes d'ambre au feu se miroitant  
Mélaient leur sarabande à la gymnopédie.*

J. P. Contamine de Latour (*Les Antiques*)“.

(Den Schatten schräg zerspaltend, ein gleißend heller Strom  
Die goldnen Wogen sprudeln auf Fliesen Glätte spie,  
Drin Ambrastäubchen schillernd, da sie im Feuer lohn,  
Die Sarabande einwoben in die Gymnopädie.

– Nachdichtung: Roland Erb)

Außer 2 Lautstärkezeichen keinerlei Dynamik und Phrasierung.

N: I–III einzeln: *Gymnopédies*, E. Baudoux & C<sup>ie</sup>, © 1898; später Lerolle & C<sup>ie</sup> sowie Salabert.

T. 47, o. S.: in E  $\sharp$  vor c'.

### II

A: 2<sup>e</sup> *Gymnopédie* / *Lent et grave*, März 1888. W: *A mon Ami Arthur Dodemont*. Keine Dynamik und Phrasierung.

E: wie N s. o. W: *à Conrad Satie*.

### III

A: 3<sup>e</sup> *Gymnopédie* / *Lent et grave*, 2. April 1888. W: *A Monsieur Georges Mathias*, durchgestrichen. Darunter: *A Charles Levadé*.

E: Alfred Satie 1888 (?).

N: Selbstverlag 1895?, s. o.

## GNOSSIENNES

### I

A: verschollen, 1890 (nach N)

E: *Figaro musical* Nr. 24, September 1893, Rubrik *Variétés et Curiosités: Gnessienne N<sup>o</sup>. 1 / Lent*, ohne *Conseils aux interprètes*.

N: I–III einzeln: *Trois Gnessiennes pour Piano // Gnessienne / (1890)*, N<sup>o</sup>. 1, Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, © 1913; später Salabert, mit *Conseils aux interprètes*. W: *à Roland Manuel* (für I–III?)

Zu N Korrekturabzüge vom 28. August 1912, korrigiert von Satie (Bibl. Nat. Dép. de Mus., Rés. Vma 163). Hier noch © 1912. Ohne Datum, Widmung und *Conseils aux interprètes*.

### II

A: verschollen, April 1893 (1890 nach N). Faks. in *Le Cœur* Nr. 6/7, September/Oktober 1893, S. 12. 6<sup>ème</sup> *Gnessienne*. W: *A Antoine de La Rochefoucauld*. Mit *Conseils aux interprètes*.

E: wie N s. o. *Gnessienne / (1890) / N<sup>o</sup>. 2*.

Korrekturabzug (s. o.) mit *Conseils aux interprètes*.

### III

A: verschollen, 1890 (nach Korrekturabzug und N)

E: wie bei I: *Gnessienne N<sup>o</sup>. 2 / Lent*.

N: s. o.; *Gnessienne / (1890) / N<sup>o</sup>. 3*.

Korrekturabzug (s. o.) ohne *Conseils aux interprètes*, (1890) von Satie hinzugefügt.

S. 28, 1. Akk., o. S., Mitte: in N kein Haltebogen zwischen den h'; im Korrekturabzug von Satie nicht korrigiert.

S. 29, 4. Akk., o. S., 1. Hälfte: in N fehlt Haltebogen zwischen den c''; im Korrekturabzug vorhanden.

### IV

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10051 (2), 22. Januar 1891; (ohne Titel) *Lent*.

E: Salabert, © 1968; 4<sup>ème</sup> *Gnessienne / Lent* (*sans presser*  $\downarrow = 54$ ).

S. 31, 4. Akk., o. S., Anfang: in E fehlt Vorschlag a'.

### V

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10054 (1), 8. Juli 1889; *Gnessienne / Modéré*.

E: Salabert, © 1968; 5<sup>ème</sup> *Gnessienne / Modéré* ( $\downarrow = 48$ ) (*souple et expressif*).

### VI

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10054 (2), Januar 1897; *Gnessienne / Avec conviction et avec une tristesse rigoureuse*, mit *Conseils aux interprètes*.

E: Salabert, © 1968; 6<sup>ème</sup> *Gnessienne / (* $\downarrow = 66$ *) / Avec...* (s. o.)

### VII

Unser Erstdruck dieser *Gnessienne* ist identisch mit dem Schlußstück des 1. Aktes der Bühnenmusik zu *Le fils des Etoiles* (Péladan) für Klavier. Der 1. Teil der 3 *Morceaux en forme de poire, Manière de Commencement*, ist die Bearbeitung dieses Stücks für Klavier 4-händig.

A: *Le fils des Etoiles*, Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10052 (1), S. 78–81, 1891, (lt. A und E der 3 *Morceaux*).

*Allez*

Ohne dynamische Zeichen, nur wenige Phrasierungsbögen. Unveröffentlicht.

A von 3 *Morceaux* (= A'): Bibl. de l'Opéra de Paris, Rés 218, die ersten 4 mit Noten beschriebenen Seiten.

*Allez modérément*

Auf der 1. Seconda-S. unten von Satie mit roter Tinte: *Gnossienne extraite du « Fils des Etoiles » / fut écrite en 1891.*

E: Rouart, Lerolle & Cie, © 1911; später Salabert.

Dynamik und Phrasierung weitgehend nach A'.

T. 1–6: in A' 4 Takte C.

T. 1: in A' Haltebogen zwischen den beiden d'.

T. 4, letztes Achtel: ♯ nach A'.

T. 7: in A' *Un peu plus vif*. Hier beginnt die eigentliche Gnossienne. T. 1–6, Einleitung (gewonnen aus vorhergehenden Takten der Bühnenmusik), kann weggelassen werden und wurde deshalb im Kleinstich wiedergegeben.

T. 59, u. S., letztes Viertel: in A' h mit b.

T. 75–77: in A' Begleitung wie in T. 35–37.

T. 83...: in A' weitere 3 Schlußtakte.

## PIÈCES FROIDES

N° 1. *Airs à faire fuir* I–III

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10047 (1), 1897.

I *D'une manière très particulière*II *Modestement*III *S'inviter*

Mit *Conseils aux interprètes*, in E einige hinzugefügt.

E: Rouart, Lerolle & Cie, © 1912; später Salabert.

## II

Gemäß A an den Baßnoten der Kadenzschlüsse (S. 42, 2., 4., 6. Akk.) Staccatopunkte hinzugefügt.

S. 42, 6. Akk., o. S., 7. Viertel: in E fehlt e'.

## III

S. 43, 4. Akk., o. S., 8. Achtel: in E fälschlich f' statt g'; 12. Achtel: in E fälschlich d' statt e'.

N° 2. *Danses de travers* I–III

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10047 (2), 1897.

I / *En y regardent à deux fois*II / *Passer*III / *Encore*

mit *Conseils aux interprètes*, einige in E hinzugefügt.

E: s. o.

## NOCTURNES

## I

A: verschollen, August 1919 (Vermerk in E).

E: I–III einzeln: *Trois Nocturnes / Pour le Piano // Nocturne / (Premier) /* ♩ = 60; Rouart, Lerolle & Cie, © 1919; später Salabert.

T. 6, o. S.: *pp* hinzugefügt.

T. 22, o. S., vorletzte Note: ♯ vor h' hinzugefügt.

## II

A: verschollen, September 1919 (Vermerk in E).

E: s. o.; *Nocturne / (Deuxième) /* ♩ = 48.

T. 15, u. S.: ♯ vor E und E<sub>1</sub> hinzugefügt.

T. 16, u. S., vorletzte Note: ♯ vor e' hinzugefügt.

## III

A: verschollen, Oktober 1919 (Vermerk in E).

E: s. o.; *Nocturne / (Troisième) / Un peu mouvementé* ♩ = 72.

T. 33, untere Stimme, 6. Achtel: in E wohl fälschlich fis' statt g'.

## IV

A: unbekannt, Oktober 1919 (Vermerk in E).

E: *4<sup>ème</sup> Nocturne /* (♩ = 92), E. Demets, © 1920; später Max Eschig.

T. 5, u. S.: ♯ vor g' hinzugefügt.

## V

A: unbekannt, November 1919 (Vermerk in E).

E: s. o.; *5<sup>ème</sup> Nocturne /* (♩ = 54)

T. 10, o. S., 10. Achtel: ♯ hinzugefügt.

T. 18: in E fehlt M. M. 54

## MENUET

A: Bibl. Nat. Dép. de Mus. 10042, Juni 1920. *Premier Menuet. W: à Claude Duboscq* [!].

E: *Les Éditions de la Sirène*, © 1921; später Max Eschig. *Premier Menuet.*

T. 4, o. S.: in E Haltebogen zwischen den c' fehlt.


T. 7, 13, 37:  fehlt in E.

T. 15: in A Elargir.

T. 17: in E fehlt *p*.

T. 22: in E fehlt *mf*.

T. 23, u. S.: in E – statt > über a–A.

T. 24: in E fehlen *f* und .

T. 30, u. S.: in E fehlt >

T. 34–36, o. S.: in E fehlen untere Phrasierungsbögen.

T. 39, o. S.: in E fehlt Phrasierungsbogen.

T. 43f., u. S.: in E fehlen stacc.-Punkte unter den Baßnoten.

## GLOSSAIRE

Airs à faire fuir  
à part  
à plat  
à sucer  
attendre  
au temps du début  
avec conviction et avec une tristesse rigoureusement  
avec étonnement  
avec fascination  
avec sérénité  
avec une légère intimité  
bien  
blanc  
calme  
caressant  
chanté  
conseillez-vous soigneusement cumulativement  
Danses de travers  
dans le fond  
dans le plus profond silence  
dans une grande bonté  
dans une saine supériorité  
de manière à obtenir un creux de plus en plus  
dernièrement  
descendre  
diminuer  
douloureux  
doux et calme  
du bout de la pensée  
du coin de la main  
d'une manière très particulière  
élargir  
enchaîner  
encore  
en dehors  
énergique  
enfouissez le son  
énigmatique  
en y regardant à deux fois  
être visible un moment  
expressif  
fatigué  
grave, gravement  
hâve de corps  
important  
large  
léger  
lent  
lointain  
luisant  
merveilleusement  
mieux

## GLOSSAR

Weisen zum Davonlaufen  
beiseite, ausgenommen  
flach, erschöpft  
zum Aufsaugen, Lutschen  
warten  
im Tempo des Anfangs  
mit Überzeugung und mit strenger Trauer  
mit Erstaunen  
mit Verzauberung  
mit Heiterkeit  
mit einer oberflächlichen Vertrautheit  
gut  
weiß  
ruhig  
einschmeichelnd  
gesungen  
Beraten Sie sorgfältig  
anhäufend, verstärkend, sich steigernd  
Verkehrte Tänze  
im Grunde genommen, eigentlich  
in tiefster Ruhe  
mit großer Güte  
mit gesunder Überlegenheit  
so, daß man eine Höhlung bekommt  
mehr und mehr, immer mehr  
jüngst  
sinken  
leiser werden  
schmerzlich, schmerzhaft  
sanft, zart und ruhig  
mit der Gedankenspitze  
aus dem Handwinkel  
in einer ganz besonderen Art und Weise  
verbreitern, ausdehnen, erweitern  
anschließen, verknüpfen, fortfahren  
noch (einmal)  
hervor  
kräftig, energisch  
Vergraben Sie den Ton  
rätselhaft  
es sich zweimal überlegen  
einen Augenblick sichtbar sein  
ausdrucksvoll  
müde, ermüdet  
schwer, ernsthaft  
leichenblaß  
wichtig  
breit  
leicht  
langsam  
entfernt  
leuchtend, glänzend  
wunderbar  
besser

## GLOSSARY

tunes to make you run a mile  
separately  
flat on your face  
for sucking  
wait  
*tempo primo*  
strictly, with conviction and sadness  
  
with astonishment  
with fascination  
with serenity  
with a slight touch of intimacy  
good  
white  
calm  
caressing  
singing  
carefully consider  
cumulatively  
cock-eyed dances  
in reality  
in deepest silence  
with great goodness  
in a spirit of healthy superiority  
so as to obtain a hollow  
more and more  
lastly, lately  
descend, come down  
reduce  
painful  
soft and calm  
at the tip of one's thoughts  
out of the corner of your hand  
in a very special manner  
broaden  
link up  
even more  
outwardly  
with energy  
bury the sound  
enigmatically  
think twice about it  
be visible for a moment  
expressive  
tired  
grave  
pale as a corpse  
important  
broad  
lightly  
slow  
distant  
glowing  
in wonderment  
better



modéré	gemäßigt	moderate
modestement	bescheiden, zurückhaltend	unobtrusive
munissez-vous de clairvoyance	Versehen Sie sich mit Hellsichtigkeit	indulge in second sight
mystérieux, mystérieusement	geheimnisvoll	mysterious
n'allez pas plus haut	Gehen Sie nicht höher	go no higher
ne pas se tourmenter	sich nicht quälen, aufregen	do not worry
ne pas trop manger	nicht zu viel essen, verschlingen	do not eat too much
ne sortez pas	nicht hervortreten	do not be too noticeable
obéir	nachgeben	obey
ouvrez la tête	Öffnen Sie den Kopf	open up your head
pareillement	ähnlich	similarly
parfait	vollkommen	perfect
pas à pas	Schritt für Schritt	step by step
passer	(vorbei)gehen, vergehen, schreiten	move on
pendant un instant	während eines Augenblickes	for a moment
perdu	verloren	lost
peu à peu	nach und nach, allmählich	little by little
Pièces froides	Frostige Stücke	cold pieces
plus intimement	inniger, traulicher	more intimately
plus large	breiter	broader
plus lent	langsamer	slower
portez cela plus loin	Tragen Sie das weiter weg	convey it further
postulez en vous-même	Fordern Sie sich selbst darin (?)	seek within yourself
questionnez	Fragen Sie	ask
ralentir	verlangsamen	slow down
reprendre	(Tempo) wieder aufnehmen	pick up (the tempo)
retentir	zurückhalten	hold back
sans bruit	geräuschlos	without fuss
sans orgueil	ohne Hochmut, Stolz	without pride
sans sourciller	ohne die Miene zu verziehen	without blinking
savamment	gelehrt	knowingly
se fixer	sich festsetzen	place yourself
se le dire	es sich sagen	tell yourself
se raccorder	sich versöhnen	tune up with yourself
seul	allein, ohne Begleitung	on your own
simplement	einfach, schlicht	simply
s'inviter	sich einladen	invite yourself
sur la langue	auf der Zunge	on the tip of the tongue
temps du début	Anfangstempo	<i>tempo primo</i>
tendre	zart	tenderly
toujours	immer	always
tout entier	alles unverändert	entirely
très	sehr	very
triste	traurig	sad
un peu cuit	etwas gekocht	slightly cooked
un peu mouvementé	etwas bewegt	agitated
un peu plus lent qu'au début	etwas langsamer als am Anfang	slightly slower than at the beginning
voyez	Sehen Sie	see