

## Vorwort

Erik Saties (1866–1925) sechs *Gnossiennes* für Klavier entstanden in einem Zeitraum von siebeneinhalb Jahren, zwischen Juli 1889 und Januar 1897. Dies geht aus den eigenhändigen Datierungen in den überlieferten Manuskripten sowie aus den Erscheinungsdaten der Vorabdrucke in den Zeitschriften *Le Cœur* und *Le Figaro musical* hervor.

Ähnlich wie bereits bei den 1888 komponierten *Gymnopédies* verzichtete Satie auf einen Hinweis zur Bedeutung der antikisierenden Bezeichnung „Gnossienne“. In der Fachliteratur wird häufig ein etymologischer Zusammenhang mit dem antiken Knossos auf Kreta – dem Schauplatz der homerischen Sage von König Minos und Minotaurus – hergestellt. Knossos war durch die erfolglosen Bemühungen Heinrich Schliemanns, eine Ausgrabungslizenz zu erhalten, in die zeitgenössischen Schlagzeilen geraten. Wahrscheinlicher dürfte aber ein zumindest lockerer gedanklicher Bezug zu den antiken religiös-philosophischen Bewegungen bestehen, die sich unter dem Begriff der „Gnosis“ zusammenfassen lassen. Satie hatte aufgrund seiner freundschaftlichen Verbindung mit Joséphin Péladan (genannt Sâr Péladan) Zugang zu derartigem, von unterschiedlichen mystischen Strömungen inspiriertem Gedankengut. Péladan war Wegbereiter der französischen Rosenkreuzer-Bewegung und Verfasser der *Wagnéries chaldéennes* (Wagnerien aus Chaldäa [= Babylon]), Bühnenstücken im Geiste von Richard Wagners *Parsifal*. Allerdings deutet der varietéartige Tonfall der bereits 1889 komponierten frühesten *Gnossienne* auf einen entschieden ironisch-distanzierten Umgang mit solchen religiös-spirituellen Anregungen – sollte ein solcher Zusammenhang tatsächlich bestanden haben. Musikalisch beeinflusst wurden die *Gnossiennes* offenbar von den Vorführungen ost- und außereuropäischer Musik im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1889, wie sich an der Ver-

wendung „exotischer“, d. h. nicht-diatonischer Skalen, erkennen lässt.

Dass die *Gnossiennes* von Anfang an als „Musikalische Kuriositäten“ galten – unter dieser Überschrift erschien der Vorabdruck der ersten und dritten *Gnossienne* in *Le Figaro musical* –, ist vor allem dem Umstand zuzuschreiben, dass Satie die Stücke mit Ausnahme des zuerst komponierten (der Nr. 4) ohne Taktstriche notierte. Diese Besonderheit kommt auch in der Vorrede der genannten Publikation zur Sprache: „Da wir gerade beim Kapitel des Takts sind, weisen wir unsere Leser auf die Stücke des Herrn Erik Satie hin. Das ist bei ihm ganz einfach: es gibt überhaupt keine Takte! Es beginnt und es endet ... wenn es zu Ende ist. Es scheint, dass wir uns in kommenden Zeiten dort befinden werden. Da es jedoch höchst wahrscheinlich ist, dass unsere gegenwärtige Generation dann nicht mehr leben wird, brauchen wir uns über diese Reform im Moment nicht zu beunruhigen. Herr Erik Satie ist durch seine Zusammenarbeit mit Sâr Péladan in den *Wagnéries chaldéennes* bekannt, die im Salon der Rosenkreuzer aufgeführt wurden“ (*Le Figaro musical* Nr. 24, September 1893, S. IV). Anders als in den *Ogives* von 1886, in denen die fehlenden Taktstriche tatsächlich zu einer metrisch mehr oder weniger ungebundenen, pseudogotischen Tonsprache beitragen, liegt den *Gnossiennes* jedoch eine klare metrische Gestalt zugrunde, die von der stets geradtaktig rhythmisierten Begleitung ausgeprägt ist, sodass die fehlenden Taktstriche eine rein äußerliche Besonderheit bleiben.

Saties hauptsächliche Beschäftigung mit den *Gnossiennes* fällt in die Zeit von Ende 1890 bis Frühjahr 1893, in der nicht nur vier der sechs Kompositionen entstanden, sondern überdies jene drei, die Satie 20 Jahre später zu einer Art Tryptichon zusammenfasste und bei seinem Verleger Rouart, Lerolle et Compagnie veröffentlichte. Die Stücke sind seither als *Gnossiennes* Nr. 1 bis 3 bekannt geworden, obwohl es sich bei ihnen aufgrund der Entstehungsfolge eigentlich um das vierte, fünfte und zweite Werk des gesamten Komplexes han-

delt. Die Tatsache, dass Satie für diese Publikation auf die drei bereits 1893 in *Le Figaro musical* und *Le Cœur* – teils im Notenstich, teils als Faksimile der eigens für diesen Zweck hergestellten autographen Reinschrift – erschienenen *Gnossiennes* zurückgriff, lässt erkennen, dass er sie als die für das Genre repräsentativsten erachtete. Und tatsächlich stehen sie sich stilistisch – etwa hinsichtlich der akkordischen Begleitung – sehr nahe, während die übrigen drei Stücke individueller in ihrer Konzeption erscheinen. Das gilt vor allem für die zuerst entstandene, im Varieteton gehaltene vierte *Gnossienne*, und für die mit vierjähriger Verspätung „nachkomponierte“ sechste *Gnossienne*, die stilistisch mit den *Airs à faire fuir* aus den ebenfalls 1897 entstandenen *Pièces froides* zusammenhängt. Die *Gnossiennes* Nr. 4 bis 6 wurden erst 1968 von Robert Caby aus dem Nachlass Saties herausgegeben. Zu einem weiteren, in manchen Ausgaben als *Gnossienne* Nr. 7 veröffentlichten Klavierstück siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

Eine Besonderheit der *Gnossiennes* stellen jene schwer deutbaren von Satie selbst erfundenen Vortragsanweisungen dar, mit denen er die herkömmlichen Bezeichnungen mittels Ironisierung ad absurdum führte (z. B. *Sehr leuchtend*, *Fragen Sie* oder *Vom Rande des Gedankens aus*). In den Kompositionen der kommenden Jahre baute er diese Anweisungen derart aus, dass er durch sie in eine Art heimlichen Dialog mit den Ausführenden trat und so ein zusätzliches „performatives“ Moment in die Aufführung, vor allem aber in das private Spiel ohne Zuhörer hineintrug. Die frühesten dieser Aufführungsanweisungen finden sich in der 1893 komponierten zweiten *Gnossienne*. Im Vorabdruck der ersten und dritten aus demselben Jahr fehlen sie noch, Satie ergänzte sie erst nachträglich während des nicht überlieferten letzten Korrekturgangs der Erstausgabe des Tryptichons von 1913. Von den übrigen drei *Gnossiennes* weist nur die sechste von 1897 solche Vortragsanweisungen auf. Die mittels der Spielanweisungen erreichte „Aufwertung“ des

Selbst-Spielens gegenüber der Aufführung und das damit einhergehende verstärkte Hineinhören in die Musik öffnet das Ohr für die eigentümlichen Besonderheiten der *Gnossiennes*, die Alfred Cortot treffend und poetisch zugleich als „stagnierende Musik mit unmerklichen Übergängen, ähnlich Wasserflächen, bei denen das Spiel von Sonne und Wind das träge Schimmern mit einem leichten Kräuseln beseelt“ beschrieben hat (Alfred Cortot, *Le cas Erik Satie*, in: *La Revue musicale* Nr. 183, April/Mai 1938, S. 256).

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2011  
Ulrich Krämer

## Preface

The six *Gnossiennes* for piano by Erik Satie (1866–1925) were written over seven-and-a-half years, between July 1889 and January 1897. This is clear both from the dates in the composer’s own hand in the extant manuscripts and from the dates of the preprint publications in the journals *Le Cœur* and *Le Figaro musical*.

As in the case of his *Gymnopédies* of 1888, Satie here too refrained from offering any explanation of his choice of the term “Gnossienne” with its echoes of antiquity. The specialist literature often makes an etymological connection with Knossos on Ancient Crete – the location of the Homeric myth of King Minos and the Minotaur. Knossos had featured in the headlines of Satie’s day on account of the unsuccessful attempts by Heinrich Schliemann to acquire a licence for an archaeological dig there. More probable, however, is that the term

is a loose reference to ancient religious-philosophical movements that can be summed up under the blanket term of “Gnosis”. Satie’s friendship with Josephin Péladan (who went by the name of Sâr Péladan) afforded him access to this world of ideas that was inspired by various mystical streams of thought. Péladan was one of the pioneers of the French Rosicrucian movement, and the author of dramas conceived in the spirit of Richard Wagner’s *Parsifal*, entitled *Wagnéries chaldéennes* (“Chaldaean Wagnerisms”; “Chaldaeae” meaning Babylon). However, the revue-like tone of the earliest *Gnossienne*, written in 1889, suggests a decidedly ironic, distanced attitude to such religious/spiritual notions – inasmuch as any such connection existed at all. As can be seen from Satie’s use of “exotic”, i. e. non-diatonic scales, the *Gnossiennes* were in musical terms clearly influenced by the performances of oriental and non-European music that took place as part of the 1889 World Exhibition in Paris.

The *Gnossiennes* were regarded from the start as “musical curiosities” – that was in fact the overall title given to the preprints of the first and third pieces in *Le Figaro musical*. This was above all on account of Satie having written the pieces without bar lines (with the exception of the first to be written, which was later assigned the number “4”). This peculiarity is also mentioned in the preface to the above-mentioned publication: “Since we have reached a chapter about measure, we refer our readers to the pieces by Mr Erik Satie. It’s very simple in his case: there is none at all! They begin and they end ... when they end. It seems that in times to come this is where we’ll be. But since it is highly likely that our generation will no longer be alive then, there is no reason for us to be worried about this reform for the moment. Mr Erik Satie is known for having collaborated with Sâr Péladan on his *Wagnéries chaldéennes*, given in the Rosicrucian Salon” (*Le Figaro musical* no. 24, September 1893, p. IV). Contrary to his *Ogives* of 1886, where the missing bar lines did indeed contribute to a sense of pseudo-Gothic musical lan-

guage more or less independent of metre, in the *Gnossiennes* a clear metrical pattern is formed by the consistent duple-time rhythmic accompaniment, making the “missing” bar lines merely a superficial quirk.

Satie mostly worked on the *Gnossiennes* from late 1890 to early 1893. During this time he wrote four of the set of six, of which he gathered three together twenty years later to be published as a kind of “triptych” by Rouart, Lerolle et Compagnie. These pieces have since become known as *Gnossiennes* nos. 1 to 3, although their order of composition really makes them numbers four, five and two of the whole set. The fact that Satie drew on the three *Gnossiennes* already issued in 1893 in *Le Figaro musical* and *Le Cœur* (partly engraved, partly a facsimile of a clean copy made especially for the purpose) for this publication suggests that he regarded them as the most representative of the genre. To be sure, they are stylistically close to each other (for example, in their chordal accompaniment), whereas the other three pieces seem more individualistic in conception. This is true above all for the vaudeville style of the fourth *Gnossienne* (the one composed first) and for the sixth *Gnossienne*, which was “added” four years later. The latter is stylistically close to the *Airs à faire fuir* from the *Pièces froides*, also from 1897. The *Gnossiennes* nos. 4 to 6 were published posthumously in 1968 by Robert Caby, using material left behind by Satie. As for another piano piece published in several editions as “*Gnossienne* no. 7”, see the *Comments* at the end of the present edition.

One peculiarity of the *Gnossiennes* are the performance instructions invented by Satie himself, which are difficult to interpret. Here, he uses irony to extend into absurdity the common or garden performance instructions (e. g. *Very shining*, *Question* or *From the edge of thought*). In later compositions he built on these instructions to the extent that he enters through them into a kind of secret dialogue with his interpreters, bringing an added “performative” ele-

ment into the playing of them (above all during private performance with no audience present). The earliest of these performance instructions are found in the second *Gnossienne*, composed in 1893. They are not yet present in the preprints of the first and the third from that same year. For the first edition of the triptych of 1913 Satie added them only after the fact, on the final set of proofs (no longer extant). Of the other three *Gnossiennes*, only the sixth from 1897 has such performance instructions. These instructions serve to heighten the value of a private interpretation as opposed to a public performance, while the more intensive act of listening that it promotes helps to open the ear to the strange peculiarities of these pieces. Alfred Cortot once referred to them in poetic, yet apt, terms as “stagnant music with imperceptible transitions, like surfaces of water in which the play of sun and breeze animates their sluggish shimmering in little ripples” (Alfred Cortot, *Le cas Erik Satie*, in: *La Revue musicale* no. 183, April/May 1938, p. 256).

We would like to express our sincere gratitude to the libraries mentioned in the *Comments* for their kindness in providing the source material.

Berlin, autumn 2011  
Ulrich Krämer

## Préface

Erik Satie (1866–1925) composa ses six *Gnossiennes* pour piano en l'espace de sept ans et demi, entre juillet 1889 et janvier 1897, ainsi qu'en témoignent aussi bien les dates portées de la main du compositeur sur les manuscrits conservés que celles figurant sur la prépublication des pièces dans les magazines *Le Cœur* et *Le Figaro musical*.

Comme pour les *Gymnopédies*, composées en 1888, Satie ne jugea pas utile de s'expliquer sur l'origine antiquisante du terme de «Gnossienne». La littérature spécialisée évoque fréquemment un lien d'ordre étymologique avec l'antique Cnossos en Crète – théâtre de la légende homérique du roi Minos et du Minotaure. En effet, Cnossos faisait alors l'actualité à cause des tentatives infructueuses de Heinrich Schliemann d'obtenir une autorisation de fouilles. Plus vraisemblablement, il pourrait s'agir d'un lien intellectuel plus ou moins éloigné avec les mouvements philosophico-religieux d'origine antique rassemblés sous le terme de «gnose». En effet, de par ses liens amicaux avec Joséphin Péladan (appelé Sâr Péladan), Satie avait accès au patrimoine spirituel issu de divers courants mystiques de ce genre. Péladan est le précurseur du mouvement Rose-Croix en France et l'auteur des *Wagnéries Chaldéennes* (= Babylone), pièces de théâtre écrites dans l'esprit du  *Parsifal* de Richard Wagner. Toutefois, le ton léger de la première *Gnossienne* composée dès 1889 indique un traitement volontairement ironique et distancié de ces aspirations spirituelles et religieuses – si toutefois un tel lien existe. Du point de vue musical, les *Gnossiennes* dénotent l'influence des démonstrations de musiques d'Europe de l'est et extra-européennes données dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris de 1889, comme l'indique l'utilisation d'échelles «exotiques», c'est-à-dire non diatoniques.

Le fait que les *Gnossiennes* aient été considérées dès le début comme des «curiosités musicales» – ainsi sont désignées la première et la troisième *Gnossiennes* dans *Le Figaro musical* – tient surtout à ce qu'à l'exception de la première dans l'ordre de composition (le n° 4), ces pièces sont notées sans barres de mesure. Cette particularité apparaît également dans le préambule du magazine: «Puisque nous sommes sur le chapitre de la mesure, signalons à nos lecteurs les morceaux de M. Erik Satie. C'est plus simple chez lui; il n'y a pas de mesure du tout! Cela commence et cela finit... quand c'est fini. Il paraît que dans les

âges à venir nous en serons là. Comme il est fort probable que notre génération présente ne sera plus en vie alors, point n'est besoin de nous inquiéter de cette réforme pour le moment. M. Erik Satie est connu pour avoir collaboré avec le Sâr Péladan dans les *Wagnéries Chaldéennes* produites dans le Salon de la Rose-Croix» (*Le Figaro musical* n° 24, septembre 1893, p. IV). Contrairement aux *Ogives* de 1886, dans lesquelles l'absence de barres de mesure participe effectivement à l'élaboration d'un langage tonal pseudo-gothique plus ou moins libre du point de vue métrique, les *Gnossiennes* reposent sur la structure métrique clairement binaire de l'accompagnement, de sorte que les barres de mesures manquantes ne constituent qu'une simple curiosité visuelle.

Satie se consacra à l'écriture des *Gnossiennes* principalement entre la fin de l'année 1890 et le printemps 1893, période au cours de laquelle il composa non seulement quatre des six pièces, mais précisément les trois qu'il réunit 20 ans plus tard en une sorte de triptyque et publia sous cette forme chez son éditeur Rouart, Lerolle et Compagnie. De ce fait, ces pièces sont connues depuis comme les *Gnossiennes* n° 1 à 3 alors que selon l'ordre de composition, il s'agit en réalité de la quatrième, de la cinquième et de la deuxième de l'ensemble. Le fait que Satie utilisa pour cette publication les trois *Gnossiennes* déjà parues en 1893 dans *Le Figaro musical* et dans *Le Cœur* – en partie imprimées, en parties sous forme de fac-similés de la copie au propre autographe réalisée spécialement dans ce but – révèle qu'il les considérait comme les plus représentatives de ce genre. Elles sont effectivement très proches les unes des autres d'un point de vue stylistique – notamment de par l'accompagnement sous forme d'accords – tandis que les trois autres pièces semblent de conception plus individuelle. C'est le cas en particulier de la quatrième *Gnossienne*, composée la première, dans le style du music-hall et de la sixième, écrite tardivement, quatre ans après les autres, et qui, d'un point de vue stylistique, se rapproche davantage des *Airs à faire fuir* tirés des

*Pièces froides* également composées en 1897. Les *Gnossiennes* n° 4 et 6, issues de la succession du compositeur, ne furent publiées qu'en 1968 par Robert Caby. Concernant une autre pièce pour piano désignée dans certaines éditions comme la 7<sup>e</sup> *Gnossienne*, veuillez vous reporter aux *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.

Parfois difficiles à interpréter, les indications de jeu inventées ironiquement par Satie (p. ex. *Très luisant*, *Questionnez*, ou encore *Du bout de la pensée*) constituent l'une des particularités des *Gnossiennes* et confèrent une certaine absurdité aux indications usuelles. Il continua à développer ce genre d'indications dans ses compositions des années suivantes, jusqu'à engager une sorte de dialogue secret avec ses interprètes,

introduisant ainsi un élément de «performance» supplémentaire dans l'interprétation, principalement dans le jeu pour soi, sans auditeurs. Les plus anciennes de ces indications d'exécution figurent dans la deuxième *Gnossienne* composée en 1893. Elles sont cependant absentes de la prépublication de la première et de la troisième *Gnossiennes* parue la même année. Satie les rajouta ultérieurement sur les dernières épreuves du triptyque de 1913 qui ne nous sont pas parvenues. Parmi les trois autres *Gnossiennes*, seule la sixième, datée de 1897, présente ce genre d'indications. La «valorisation» du jeu pour soi apportée par ces indications par rapport à l'interprétation publique, et l'approfondissement de la compréhension intérieure de la musique qui en découle,

sensibilisent l'oreille à la singularité des *Gnossiennes*. Alfred Cortot les décrit très justement et avec poésie comme de la «musique stagnante, aux transitions imperceptibles – semblable aux nappes d'eau dont les jeux du soleil et de la brise animent d'un léger frisselis les moires paresseuses» (Alfred Cortot, *Le cas Erik Satie*, dans: *La Revue musicale* n° 183, avril/mai 1938, p. 256).

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des sources.

Berlin, automne 2011  
Ulrich Krämer