

SATIE

3

Morceaux en forme de Poire

(à quatre mains)
avec une
Manière de Commencement,
une Prolongation du même
& Un En Plus,
suivi d'une Redite

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 10809

VORWORT

ENTSTEHUNG UND REZEPTION

Mit den emblematischen 3 *Morceaux en forme de Poire* von 1903 legte Erik Satie seinen ersten wichtigen Beitrag zur vierhändigen Klaviermusik vor. Sie stellen nicht nur sein bekanntestes und anspruchsvollstes Werk für diese Besetzung dar, sondern bilden auch den Auftakt zu einer ganzen Reihe ähnlicher Zyklen, sowohl Originalkompositionen als auch Bearbeitungen eigener Bühnen- und Orchesterwerke – darunter *Aperçus désagréables* (1908–1912), *En habit de cheval* (1911), *Trois petites pièces montées* (1919/20) sowie die kongenialen vierhändigen Klavierfassungen von *Parade* (1916 bis 1917; unter Einbezug von Geräuschen wie Revolvergeschüssen, Sirene und Schreibmaschinengeklapper) und *La Belle excentrique* (1920).

Für einen menschenscheuen Eigenbrötler und Anti-Traditionalisten wie Satie schien die Auseinandersetzung mit dem vierhändigen Klavierspiel – Inbegriff des bürgerlich-geselligen Zusammenseins – nicht unbedingt nahe zu liegen. Dem nicht zuletzt auch im (spontanen) Zusammenspiel mit anderen Interpreten erfahrenen Kabarett pianisten und Chansonbegleiter am Montmartre ging es offenkundig jedoch nicht um das routinierte Fortführen einer beliebten Musizierform, sondern vielmehr um die innovative Anverwandlung dieses bourgeoisen Genres, das sich als experimentelles – und nicht selten humoristisches – „divertissement“ in den Salons, Galerien, Avantgarde- und Unterhaltungslokalen von Paris längst etabliert hatte.

Seit Ende der 1890er-Jahre befand sich Satie in einer Phase der Verunsicherung und des Innehaltens. Die Arbeit an einigen kürzeren (Vokal-)Kompositionen, als unbefriedigend oder unzulänglich empfunden, war zum Stillstand gekommen oder wurde abgebrochen; an seinem Wohnort im südlichen Pariser Vorort Arcueil fühlte er sich zusehends isoliert. Lediglich der intensive künstlerische und menschliche Austausch mit Debussy verschaffte ihm Inspiration und Anregungen: „Ich bin ziemlich allein hier. Wenn ich Debussy nicht hätte [...], wüsste ich nicht, wie ich meinem armseligen Denken Ausdruck verleihen sollte, wenn ich es überhaupt noch ausdrücke.“¹ Die Uraufführung von

dessen epochalem drame lyrique *Pelléas et Mélisande* am 30. April 1902 versetzte Satie in einen schockartigen Zustand. An seinen jüngeren Bruder Conrad schrieb er über das Werk knapp: „sehr schick! absolut famos.“² Gleichzeitig aber übte das Ereignis eine geradezu kathartische Wirkung auf Satie aus, wie eine Bemerkung gegenüber Jean Cocteau verrät: „In dieser Hinsicht gibt es nichts mehr zu tun; ich muss etwas anderes finden, sonst bin ich verloren.“³ Die Überwindung dieses Zustands kreativer Lähmung gelang Satie im Folgejahr während der Beschäftigung mit seinem „Birnen“-Zyklus. Bedeutete das Aufgreifen und Verarbeiten eigener früherer Kompositionen einerseits eine Art Bestandsaufnahme seines bisherigen Schaffens, so eröffnete es andererseits einen Ausweg aus der kompositorisch festgefahrenen Situation und ermöglichte die Loslösung vom übermächtigen Vorbild seines Freundes Debussy. Die weit verbreitete Darstellung, Satie habe mit den Stücken und ihrem spaßig-absurden Titel auf die formale Kritik Debussys und dessen Vorwurf, mangelnde Sorgfalt walten zu lassen, reagiert, lässt sich – auch und vor allem vor diesem Hintergrund – nicht hinreichend belegen: Hatte sich doch Debussy selbst nach der Uraufführung seiner Oper mit dem Verdikt der Formlosigkeit konfrontiert gesehen, prominent geäußert durch Vincent d'Indy, dem Direktor der Schola cantorum.⁴

Am 17. August 1903 informierte Satie Debussy in launiger Manier erstmals über sein derzeitiges Projekt: „Erik Satie arbeitet derzeit an einem amüsanten Werk, das *Zwei Stücke in Birnenform* genannt wird. [...] Er ist der Ansicht, dass es allem, was bis zum heutigen Tage geschrieben wurde, überlegen ist.“⁵ Wahrscheinlich ist, dass es sich hierbei um die Stücke *I* und *II* handelte,⁶ da

1901; Erik Satie, *Correspondance presque complète, réunie, établie et présentée par Ornella Volta*, Paris 2000, S. 101.

2 Brief vom 27. Juni 1902; ebd., S. 105.

3 Jean Cocteau, *Fragments d'une conférence sur Éric Satie* [sic] (1920), in: *Revue musicale* 5, März 1924, S. 221; Repr. u. a. in: ders., *Erik Satie*, Lüttich 1957.

4 Vgl. Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris 1932, S. 197, sowie Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, Paris 2009, S. 332, und Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 791 und 912.

5 Satie, *Correspondance* (s. Anm. 1), S. 110 und 790.

6 Vgl. Patrick Gowers, *Erik Satie: His Studies, Notebooks and Critics*, Bd. 1, Diss., University of Oxford 1966, S. 118–146, und Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 263–267, sowie Armengaud, *Satie* (s. Anm. 4), S. 330–342, und in Teilen abweichend Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 55f. und 286f.

1 Hier und im Folgenden: Übersetzung aller französischen Zitate und Texte von Jens Rosteck. – Brief an Conrad Satie vom Juni

Dolly (1893–1896), Ravels *Ma mère l'oye* (1908–1910) und Poulencs *Sonate* (1918, rev. 1939).

ZUR EDITION

Die vorliegende Edition stützt sich, unter Berücksichtigung der vollständigen, von Satie mit September 1903 datierten autographen Reinschrift (Quelle **A**), die als Stichvorlage diente, sowie der von ihm durchgesehenen Korrekturabzüge des Erstdrucks (Quelle **KE**), auf den 1911 erschienenen Erstdruck (Quelle **ED**). Die in den vier Rahmensätzen in **A** vereinzelt enthaltenen Fingersätze von unbekannter Hand und gegenüber **ED** im gesamten Manuskript deutlich höhere Zahl dynamischer Gabeln legen nahe, dass die Handschrift auch für Aufführungen verwendet wurde. Die im März 1911 mit weiteren Klavierstücken Saties erschienenen Vorabdrucke von *Morceau* Nr. I und des A-Teils von *Morceau* Nr. II (Quellen **VA_I** und **VA_{II}**) in der *Revue Musicale* sind aufgrund zahlreicher Fehler und Ungenauigkeiten (siehe *Critical Commentary*) von nachgeordneter Bedeutung.

Editorische Zusätze sind durch eckige Klammern (Pausen, dynamische Bezeichnungen, Staccato-Punkte), Kleinstich (Akzidenzien) und Strichelung (Bögen) kenntlich gemacht. Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korrigiert sowie Akzidenzien, deren Setzung heutiger Konvention entspricht, kommentarlos ergänzt bzw. bei übergebundenen Noten nach dem Taktstrich nur bei Zeilenwechsel wiederholt. Gleich-

lautende Tempoangaben, die in dem in Primo und Secondo getrennten Erstdruck für jeden Part gesondert angegeben sind, erscheinen im vorliegenden Partiturdruk nur einmal über dem oberen System des Primo-Spielers. Jeweils zum Primo und Secondo werden sie nur bei abweichender Position gesetzt. In **A**, **KE** und **ED** übereinstimmend zwischen Primo und Secondo auftretende Differenzen dynamischer Angaben wurden unverändert beibehalten, ebenso die zahlreichen Abweichungen paralleler Stellen hinsichtlich Artikulation, Halsung, Balkung und Bogensetzung innerhalb der Quellen und der Quellen untereinander, ausgenommen wenige Stellen, die eindeutig als Versehen oder Stichfehler zu deuten waren. Die in den Quellen **KE** und **ED** verwendeten Bezeichnungen *Seconda* und *Prima* sind einheitlich mit *Secondo* und *Primo* (hierin auch **A** folgend) wiedergegeben.

DANK

Allen Personen und Institutionen, die die Vorbereitung der vorliegenden Ausgabe unterstützt haben, sei gedankt, vor allem der Bibliothèque nationale de France für die Bereitstellung von Quellenreproduktionen. Mein besonderer Dank gilt Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel, für wertvolle Hinweise und das aufmerksame Lektorat.

Nizza, Februar 2014
Jens Rosteck

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Um die drei mit Nummern versehenen Mittelstücke der *Morceaux en forme de Poire* herum gruppiert Satie je zwei kurze Vor- und Nachspiele. Diese insgesamt sieben Stücke für Klavier zu vier Händen scheinen auf den ersten Blick keine besonders großen Anforderungen an die beiden Spieler zu stellen, äußere Virtuosität ist ihnen – wie allen Stücken Saties – eher fremd. Auch gibt es keine verwegenen Überkreuzungen der Hände, die beiden Spieler kommen sich in der Mittel-lage kaum gegenseitig ins Gehege. Doch unterschätze man die Subtilität und Raffinesse der Stücke nicht. Das betrifft in erster Linie die dynamischen Abstufungen der einzelnen Stimmen, die minutiöse Beachtung der manchmal seltsam wirkenden dynamischen Angaben und auch die Pedalbehandlung.

Und auch „formlos“ sind Saties Stücke keineswegs, wie die beharrlich kolportierte Geschichte nahelegen will, der zufolge Debussy, dem Satie freundschaftlich verbunden war, in irgendeinem Zusammenhang die Formlosigkeit mancher Kompositionen von Satie beklagt und dieser daraufhin eben diese „Stücke in Birnenform“ gleichsam zur ironischen Rechtfertigung komponiert hätte. Um der Gefahr zu entgehen, „Form“ mit „Uniform“ zu verwechseln, verlangte Satie sich in Aufbau und Ablauf seiner Kompositionen große Flexibilität und auch Unvorhersehbarkeit ab. Was aber mag eine musikalische „Birnenform“ sein? Oder verweist der Titel eher auf eine andere Bedeutung von „poire“ – umgangssprachlich für „Dummkopf“?

Wie grundsätzlich in der Literatur für Klavier zu vier Händen sollte meist der Secondo-Spieler das rechte Pedal bedienen, jedoch stets auch die Stimmen des Primo-Spielers im Auge und Ohr haben. Es ist sicher nützlich, in der Probenphase öfters die Plätze zu tauschen und die Partie des jeweils anderen zu spielen. Die Forderung nach sauberem Legato-Spiel, ohne die Harmonien oder Linien verschwimmen zu lassen, macht die Pedalbehandlung zum Teil virtuoser als das Spiel der Hände!

Manière de Commencement Bis auf die Schlusswendung entspricht dieses Eröffnungstück der siebten *Gnossienne* und ist als solche wiederum eine „Aus-koppelung“ aus *Le Fils des étoiles*. Satie bearbeitete sie, zusammen mit den gleichfalls seiner Bühnenmusik von 1891/92 entstammenden, aber modifiziert übernommenen vier Einleitungstakten für Klavier zu vier Händen und versah sie mit dynamischen Angaben, Phrasierungen und Spielanweisungen. Nach der etwas

langsameren Einleitung scheint $\text{♩} = \text{ca. } 56$ als Tempo empfehlenswert. Die Arbeitsteilung der beiden Spieler in diesem Stück ist eindeutig: Der Primo-Spieler hat die Melodie zu gestalten (meist einstimmig bzw. mit Oktavverdoppelungen), der Secondo-Spieler begleitet. Letzterer, der hier wie im gesamten Stück für die Pedale zuständig ist, sollte darauf achten, dass der Satz durchsichtig bleibt, vor allem, dass die Bassviertel (mit Staccato-Punkt) nicht im Pedal nachklingen. Andererseits müssen die melodiebildenden Tonwiederholungen des Primo-Spielers an diesen Stellen trotzdem gebunden erscheinen.

Prolongation du même Als Tempo sei $\text{♩} = \text{ca. } 80$ angeraten. Der Satz lebt von den krassen dynamischen Unterschieden, die plötzlich erfolgen sollen. Man hüte sich vor Crescendi, wo sie nicht notiert sind. Der hingetupfte Satz darf auch an den lauten Stellen nicht brutal klingen. Besonders am Schluss vermeide der Secondo-Spieler einen zu massiven Klang in der Basslage.

I Dieses erste Stück „in Birnenform“ – als Tempo ist vielleicht $\text{♩} = \text{ca. } 54$ angemessen – fließt ruhig dahin, nur unterbrochen durch die drei plötzlichen (!) Schreckschüsse im Fortissimo (T. 11, 17 und 31). Besondere Beachtung verdient in diesem Satz das ständige Nebeneinander von zarter Begleitung und sanglicher Melodie. Man sehe sich vor, zu viel rechtes Pedal zu gebrauchen, das die Begleit-Tupfen verschmiert. Sinnvoll erscheint hier, dass beide Spieler beim Üben einmal Melodie und Begleitung (die sich ja oft auf beide Spieler verteilt) getrennt üben. Immer wieder mysteriös wirkt in den Takten 32–35 der in der linken Hand des Primo-Spielers viermal wiederholte Ton c^1 .

II Das ist der schnelle Satz des Zyklus – nicht langsamer als $\text{♩} = \text{ca. } 126$! Doch achte man darauf, dass insbesondere bei den Tonrepetitionen eine gewisse Eleganz erhalten bleibt. Um die metrische Ambivalenz des Anfangsmotivs etwas zu entwirren, empfiehlt es sich für den Primo-Spieler, das erste Sechzehntel des zweiten Volltaktes mit einem kleinen Akzent zu spielen, damit deutlich wird, wo der Taktschwerpunkt ist. Im weiteren Verlauf „plappert“ der A-Teil dieses Satzes fröhlich vor sich hin. Im mittleren B-Teil (er ist die mittlere Achse des gesamten Zyklus) ist ein deutlich langsames Tempo ratsam und die Spieler sollten besonderes Augen- und Ohrenmerk auf die klangliche Mixtur zwischen den drei oberen Händen und deren gemeinsame Agogik legen.

PREFACE

GENESIS AND RECEPTION

With the emblematic 3 *Morceaux en forme de Poire* of 1903, Erik Satie presented his first important contribution to the repertoire for piano duet. They not only represent his most well-known and challenging work for this formation, but also constitute the starting point for a whole series of similar cycles, both original compositions as well as arrangements of his own stage and orchestral works, including *Aperçus désagréables* (1908–12), *En habit de cheval* (1911), *Trois petites pièces montées* (1919/20), as well as the congenial versions for piano duet of *Parade* (1916–17; incorporating noises such as revolver shots, sirens, and the clattering of a typewriter) and *La Belle excentrique* (1920).

For a shy eccentric and anti-traditionalist like Satie, the occupation with four-hand piano playing – the epitome of bourgeois-social conviviality – would hardly seem to suggest itself. Yet, for the cabaret pianist and chanson accompanist in Montmartre, who if nothing else was also experienced in (spontaneous) ensemble playing with other performers, it obviously was not a matter of a routine continuation of a popular form of music-making, but rather of an innovative adaptation of this conservative genre that had long since established itself as an experimental – and not seldom humorous – “divertissement” in the salons, galleries, avant-garde cafés, and entertainment establishments of Paris.

Since the end of the 1890s, Satie found himself in a phase of insecurity and reflection. The work on several short (vocal) compositions, which he felt to be unsatisfying and inadequate, had come to a standstill or was broken off; in his residence in the southern Parisian suburb of Arcueil, he felt himself increasingly isolated. Only the intensive artistic and human interaction with Debussy gave him inspiration and stimulation: “I am rather alone here. If I did not have Debussy [...] I would not know how I should lend expression to my wretched thinking, if I even express it at all.”¹ The premiere of Debussy’s *drame lyrique*, the epoch-making *Pelléas et Mélisande* on 30 April 1902 was a shock for Satie. He tersely wrote to his younger brother Conrad about the work: “very chic! Absolutely splen-

1 Letter to Conrad Satie from June 1901; Erik Satie: *Correspondance presque complète*, réunie, établie et présentée par Ornella Volta (Paris, 2000), p. 101.

did.”² At the same time, the event had an almost cathartic effect on Satie, as a remark made to Jean Cocteau reveals: “In this respect, there is nothing more to do; I must find something else, otherwise I am lost.”³ Satie succeeded in overcoming this state of creative paralysis the following year during the occupation with his “pear” cycle. Whereas, on the one hand, the taking up and reworking of his own earlier compositions signified a kind of stocktaking of his work up to that time, it opened up, on the other hand, an avenue of escape from the compositional gridlock and made possible the liberation from the overpowering role model of his friend Debussy. The frequently repeated account – that with the pieces and their droll-absurd title, Satie reacted to Debussy’s criticism as regard to the form and to his reproach that Satie did not exercise enough care – cannot be substantiated with sufficient evidence: also and above all against the backdrop of Debussy himself being confronted with the verdict of formlessness after the premiere of his opera, prominently voiced by Vincent d’Indy, the director of the Schola Cantorum.⁴

On 17 August 1903 Satie first informed Debussy in a witty manner about his current project: “Erik Satie is currently working on an amusing work that is called *Two Pieces in the Shape of a Pear*. [...] He is of the opinion that it is superior to everything that has been written up to the present day.”⁵ It is probable that this refers to pieces *I* and *II*,⁶ since in an early draft of no. *III*, Satie made a note to himself to frame the triad of the *Morceaux* with further pieces: “write one or more ‘prefaces’ [‘Avant-propos’], ‘beginnings,’ ‘supplements’ [‘Supplétifs’], and several ‘yet more’ [‘En plus’]”⁷ (a thick black stroke next to the number 3 on the title

2 Letter from 27 June 1902; *ibid.*, p. 105.

3 Jean Cocteau: “Fragments d’une conférence sur Éric Satie” [sic] (1920), in *Revue musicale* 5 (March 1924), p. 221; reprint *idem: Erik Satie* (Liège, 1957), among other places.

4 See Léon Vallas: *Claude Debussy et son temps* (Paris, 1932), p. 197, as well as Jean-Pierre Armengaud: *Erik Satie* (Paris, 2009), p. 332, and Satie: *Correspondance* (see note 1), pp. 791 and 912.

5 Satie: *Correspondance* (see note 1), pp. 110 and 790.

6 See Patrick Gowers: *Erik Satie: His Studies, Notebooks and Critics*, vol. 1 (Diss., University of Oxford, 1966), pp. 118–46, and Steven Moore Whiting: *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall* (Oxford, 1999), pp. 263–67, as well as Armengaud: *Satie* (see note 4), pp. 330–42, and, partially differing, Robert Orledge: *Satie the Composer* (Cambridge, 1990), pp. 55f. and 286f.

7 Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. 10044.

A section of *Morceau II* (sources **VA_I** and **VA_{II}**), which appeared in March 1911 along with other piano pieces by Satie in the *Revue Musicale*, are of only secondary importance due to numerous errors and inaccuracies (see the *Critical Commentary*).

Editorial additions are indicated by square brackets (rests, dynamic markings, staccato dots), small print (accidentals), and dashed lines (slurs and ties). Obvious errors have been corrected tacitly, and accidentals whose placement corresponds to modern usage added without comment or, in the case of tied-over notes, repeated after the bar line only following line breaks. Identical tempo markings, which in the separate Primo and Secondo parts of the first edition are indicated separately, appear in the present score format only once above the upper staff of the Primo part. They appear in both the Primo and Secondo parts only when they are set in different places. Differences in dynamic markings between Primo and Secondo that appear concordantly in **A**, **KE**, and **ED** have been retained unchanged, as have the numerous differing readings

of parallel passages with respect to articulation marks, stemming, beaming, and placement of slurs within a source and among the sources as a whole – except in a few places that are clearly mistakes or engraving errors. The indications *Seconda* and *Prima* used in sources **KE** and **ED** are reproduced uniformly as *Secondo* and *Primo* (also following **A** in this).

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank all persons and institutions who supported the preparation of the present edition, above all the Bibliothèque nationale de France for providing reproductions of the sources. I owe a particular debt of gratitude to Britta Schilling-Wang, Bärenreiter-Verlag, Kassel, for valuable information and thoughtful editing.

Nice, February 2014
Jens Rosteck
(translated by Howard Weiner)

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

On either side of the three numbered middle pieces of the *Morceaux en forme de Poire*, Satie placed two short preludes and postludes, respectively. At first glance, these seven pieces for piano duet do not seem to place any particularly great demands on the players; superficial virtuosity is rather foreign to them – as it is to all of Satie’s pieces. There are also no venturous crossings of hands; the two players hardly get in each other’s way in the middle register. Yet, one should not underestimate the subtlety and sophistication of the pieces. This is above all true of the gradations of dynamics in the individual voices, the meticulous attention to the sometimes seemingly strange dynamic markings, and also the use of the pedals.

And Satie’s pieces are by no means “formless,” as suggested by the persistently repeated story, according to which Debussy, who was on friendly terms with Satie, in one context or the other complained about the formlessness of some of Satie’s compositions, as a result of which Satie then composed these very “Pieces in the Form of a Pear” as an ironic self-justification. In order to avoid the danger of confusing “form” with “uniform,” Satie demanded of himself great flexibility and also unpredictability in the structure and sequence of his compositions. But what might a musical “pear form” be? Or does the title refer rather to another meaning of “poire” – the colloquial term for “fool”?

As a rule in the repertoire for piano duet, the secondo player is supposed to operate the right pedal, but must always also have the primo player’s part in mind and ear. It is certainly useful to occasionally change places during the rehearsal phase, and for each to play the partner’s part. The demand for clean legato playing, without allowing the harmonies or lines to become indistinct, at times makes the use of the pedal a more virtuosic task than the playing done by the hands!

Manière de Commencement Apart from the concluding figure, this opening piece corresponds to the seventh *Gnossienne*, and as such is an excerpt from *Le Fils des étoiles*. Satie arranged it, together with the four opening measures, which were likewise taken, albeit modified, from his 1891/92 stage work, for piano duet and provided it with dynamic markings, phrasings, and performance directions. Following the somewhat slower introduction, ♩ = ca. 56 seems advisable. The division of tasks between the two players is clear in

this piece: the primo player has to fashion the melody (usually monophonic or with octave doublings), the secondo player accompanies. The latter, who is responsible for the pedals here and in the entire piece, should take care that the texture remains transparent, and above all that the quarter notes in the bass (with staccato dots) do not resonate in the pedal. On the other hand, the tone repetitions forming the melody in these passages in the primo part must nevertheless appear slurred.

Prolongation du même A suitable tempo would be ♩ = ca. 80. The movement lives from the glaring dynamic differences that should occur suddenly. One should avoid crescendos where they are not indicated. Even in loud passages, the dabled texture should not sound brutal. Particularly at the end, the secondo player should avoid a sound in the bass register that is too massive.

I This first piece “in the form of a pear” – a tempo of ♩ = ca. 54 is perhaps appropriate – flows along calmly, interrupted only by the three sudden (!) warning shots in *fortissimo* (mm. 11, 17, and 31). In this movement, particular attention should be paid to the constant juxtaposition of the delicate accompaniment and songlike melody. One should be careful not to use the right pedal too much, which would blur the accompanying dabs. It seems sensible here for the two players to practice the melody and accompaniment (which are indeed often split between the two players) separately. The *c^l* repeated four times in the primo player’s left hand in measures 32–35 has a mysterious effect time and again.

II This is the fast movement of the cycle – not slower than ♩ = ca. 126! Yet, one should make sure that a certain elegance is retained, especially in the tone repetitions. In order to untangle the metric ambivalence of the opening motif a bit, it is sensible for the primo player to play the first sixteenth note of the second measure with a small accent, so that it becomes clear where the beat is. Subsequently, the A section of this movement “babbles” along cheerfully. In the B section (which is the middle section of the piece and the central axis of the whole cycle), a distinctly slower tempo is advisable, and the players should pay particular attention to the tonal mixture between the three upper hands and their common agogics.

III The effect of the “brutal” beginning is created by its abrupt shifts between *piano* and *forte*. In the sec-