



relâche – cinéma

NORIKO OGAWA plays

ERIK SATIE on an

1890 ERARD piano

VOL. 4



SATIE, Erik (1866–1925)

Mercury, poses plastiques en trois tableaux (1924) 13'19

- 1 1. Ouverture 1'11

Premier Tableau

- 2 2. La Nuit 1'04
3 3. Danse de tendresse (Apollon et Vénus) 2'15
4 4. Signes du Zodiaque 0'39
5 5. Entrée et danse de Mercure 1'20

Deuxième Tableau

- 6 6. Danse des Grâces 1'12
7 7. Bain des Grâces 1'05
8 8. Fuite de Mercure 0'22
9 9. Colère de Cerbère 0'23

Troisième Tableau

- 10 10. Polka de lettres 1'04
11 11. Nouvelle danse 0'53
12 12. Le Chaos 0'29
13 13. Rapt de Proserpine 1'13

La Belle Excentrique (1920) (version for 1 piano) 4'18

- 14 1. Marche Franco-Lunaire 1'46
15 2. Valse du « Mystérieux baiser dans l'œil » 2'32

16	Les pantins dansent (1913)	1'20
17	Les pantins dansent (1^e version) (1913)	1'38
18	Prélude de « La mort de Monsieur Mouche » (1900)	1'23
	Sept Toutes Petites Danses pour le « Piège de Méduse » (1913)	3'32
19	1. Quadrille	0'39
20	2. Valse	0'43
21	3. <i>Pas vite</i>	0'34
22	4. Mazurka	0'30
23	5. <i>Un peu vif</i>	0'14
24	6. Polka	0'27
25	7. Quadrille	0'20
	Jack in the Box (1899)	2'19
	(Pantomime en deux actes de Jules Dépaquit)	
26	1. Prélude. <i>Assez vif</i>	2'28
27	2. Entr'acte. <i>Vif</i>	2'24
28	3. Final. <i>Modéré</i>	2'26

Relâche – Ballet instantanéiste (1924)

39'08

- | | | |
|-------------|--------------------|------|
| [29] | 1. Ouverturette | 1'14 |
| [30] | 2. Projectionnette | 0'40 |

Acte I

- | | | |
|-------------|--|------|
| [31] | 3. Rideau | 0'22 |
| [32] | 4. Entrée de la Femme | 1'12 |
| [33] | 5. « Musique » entre l'entrée de la Femme et sa « Danse sans musique » | 0'41 |
| [34] | 6. Entrée de l'Homme [Jean Borlin] | 0'43 |
| [35] | 7. Danse de la porte tournante (l'Homme et la Femme) | 1'06 |
| [36] | 8. Entrée des Hommes | 0'44 |
| [37] | 9. Danse des Hommes | 0'42 |
| [38] | 10. Danse de la Femme | 1'13 |
| [39] | 11. Final | 1'08 |

[40] Cinéma – Entr'acte symphonique de « Relâche » (1924)

16'19

Relâche

Acte 2

- | | | |
|-------------|---|------|
| [41] | 12. Musique de rentrée | 1'01 |
| [42] | 13. Rentrée des Hommes | 1'05 |
| [43] | 14. Rentrée de la Femme | 1'55 |
| [44] | 15. Les Hommes se dévêtissent (la Femme se rhabille) | 0'38 |
| [45] | 16. Danse de l'Homme et de la Femme | 1'17 |
| [46] | 17. Les Hommes regagnent leur place et retrouvent leurs pardessus | 1'02 |

47	18. Danse de la brouette (la Femme et le Danseur)	1'26
48	19. Danse de la couronne (la Femme seule)	1'01
49	20. Le Danseur dépose la couronne sur la tête d'une spectatrice	0'58
50	21. La Femme rejoint son fauteuil	1'23
51	22. La « Queue » du Chien – Petite danse finale (Chanson mimée)	0'42

TT: 73'16

Noriko Ogawa *piano*

Instrumentarium

Érard Grand Piano No. 69351, from 1890

The music that Erik Satie composed for the stage comes from different periods of his career. Strangely enough, despite the twenty-five year gap between the first and the last works on this recording, they all show the influence of music hall and cabaret. It was there that he learned his profession as a café concert pianist at the end of the 19th century before enrolling at the Schola Cantorum de Paris in 1905 (at the age of 39!), hoping to shed the hard-to-lose reputation as a self-taught musician, and to hone his skills. Although his music subsequently gained in sophistication, it never lost its popular touch, its penchant for parody and a sometimes caustic humour that was typical of *café conc'*.

The score of ***Jack in the Box*** (the English title reflects the Anglophilia fashionable in Paris at the time) was discovered after Satie's death, in the chaos of his apartment in Arcueil in the suburbs of Paris. The work is a pantomime based on a screenplay by Jules Dépaquit (later the first mayor of Montmartre), and coincides with an important stylistic change. After an impressionist phase sometimes tinged with mysticism, of which the *Gymnopédies* and *Gnossiennes* are the best-known examples, Satie adopted a more 'popular' style that borrowed from the music hall. The performance of *Jack in the Box* scheduled for the Comédie Parisienne in October 1899 never took place, however, and the score disappeared. The three movements – *Prélude* (originally named *Gigue*), *Entr'acte* (originally 'Deaf march of knife ironers, silk spinners and brick breakers') and *Final* – framed the two acts of the play. The music is light and bright, with clear, assertive contours and an unpredictable rhythmic shape.

Composed the following year, the ***Prelude to 'La mort de Monsieur Mouche'*** was intended for a play to be written by 'Lord Cheminot', alias Patrice Contamine de Latour, a Spanish poet friend of the composer. The project did not go beyond the planning stage and only this short prelude was written for it. The abrupt changes of direction and the pleasantly irregular phrasing sometimes give way to short pas-

sages that sound like borrowings from Chopin or from Debussy. We also hear a hint of ragtime, making this prelude one of the first compositions in Europe to show the influence of this American genre. As ragtime was not heard in Paris until after the composition of this piece, it is believed that Satie became acquainted with it through scores a friend brought back from the United States.

The seven ‘very small dances’ for the lyric comedy *Le Piège de Méduse* (*The Ruse of Medusa*) date from June 1913. This play anticipates surrealism, and is the only theatrical work by Satie himself. The scenes follow each other without logic while one of the main characters, a stuffed monkey (!) named Jonas, comes to life only when Satie’s music is heard, between the scenes, dancing mechanically while the piano plays. An example of Satie’s humorous vein (the *Valse* would also be included in the *Trois valse distinguées du précieux dégoûté*), *Le Piège de Méduse* does not include bar lines, like most of Satie’s scores at that time, and gives indications that are to be interpreted according to the pianist’s discretion (‘Laugh without anybody knowing’, ‘Don’t look disagreeable’, ‘At the top of your voice, isn’t it?’). At the première, which took place in the salon of Monsieur and Madame Fernand Dreyfus (the parents of the future composer and musicologist Roland-Manuel) in late 1913 or early 1914, Satie apparently placed sheets of paper between the strings of the piano in order to obtain a more muffled, more mechanical sound, anticipating the prepared piano of John Cage – who, as we know, was an admirer of Satie. For the first public performance in 1921, Satie produced a version for a small ensemble, which was conducted by Darius Milhaud.

The two versions of *Les pantins dansent* (*The Puppets Dance*) were composed in November 1913 to accompany the reading of a poem by Valentine de Saint-Point, an important figure in the Paris of the Belle Époque: an author, critic, choreographer as well as the first woman to have crossed the Atlantic by plane. In her manifesto *La Métachorie* she advocated the fusion of all the arts, while dance was

to express ‘not psychological sensations or reactions, but a new emotion, spontaneously more spiritual than sensual’. On 18th December 1913, she presented a ‘multimedia’ performance at the Salle Léon-Poirier (nowadays the Comédie des Champs-Élysées), in which her poems were illustrated and accompanied by music by Satie as well as by Debussy and Ravel. Satie would naturally have been attracted by this project’s inherent novelty and strangeness. Aiming to create a supernatural atmosphere (‘curiously mechanical’, wrote Alfred Cortot), he wanted to achieve a maximum of detachment, articulation and expression, in a score that sounds like a series of ostinato figures recycled from the humorous works that he was composing at that time.

1916 marked a turning point for Erik Satie. With his ballet *Parade*, a collaboration with Jean Cocteau, Picasso and Léonide Massine, the massive scandal that followed and his subsequent success, Satie became a composer who was ‘in the public eye’ (Jean Cocteau proclaimed that he was at the forefront of modern music) and began to receive commissions. Although his popularity grew, his financial situation remained as precarious as before.

The result of another collaboration with Cocteau, *La Belle Excentrique* (*The Eccentric Beauty*) was composed between July and October 1920, for a show by the famous music-hall dancer Caryathis at the Théâtre du Colisée. There are three versions of this work: for orchestra and ‘piano conductor’ (in five movements), for piano four hands (four movements) and for piano solo, but only two movements of this version have been found: *Marche Franco-Lunaire* and *Valse du ‘Mystérieux baiser dans l’œil’*. *La Belle Excentrique* owes its popularity to its parody of music-hall clichés. Satie, too, was satisfied with this work, writing to Darius Milhaud on 19th August: ‘I am very happy with this “thing”. While writing it, I had a fun, actually a lot of fun.’ For the première on 14th June 1921, Cocteau designed a costume that revealed the dancer’s belly, while a frightening mask covered her face,

following Satie's wishes: '[she] begs for something scandalous... a woman who is more zebra than doe'.

Satie's activity as a composer tailed off between 1920 and 1924. Several projects, including an opera for which Jean Cocteau and Raymond Radiguet would have written the libretto, were considered but never brought to fruition. Admittedly Satie was now a busy man: he was invited to give lectures and appear at artistic salons; he was named as the sponsor of two groups of young composers, Les Six and the École d'Arcueil; and he frequented the Dadaist circle, whose irreverence appealed to him. Moreover his health, after years of alcohol abuse, was no longer very good.

During the summer of 1924, Satie's imagination was suddenly rekindled. Count Étienne de Beaumont had organized a series of new theatrical productions at the Théâtre de la Cigale in Montmartre entitled 'Soirées de Paris', one of the aims of which was to compete with Serge Diaghilev's Ballets Russes. Remembering the scandal surrounding *Parade*, de Beaumont commissioned a new project from the trio of Satie, Picasso and Massine. The result of this collaboration was the ballet *Mercure*, with the subtitle 'poses plastiques' ('plastic poses').

Although the subject of this ballet comes from ancient Greece, the plot is demystified and modernized, featuring fairground characters. In an interview published on 30th May 1924, Satie said of *Mercure*: 'Though it has a subject, this ballet has no plot. It is a purely decorative spectacle and you can imagine the marvellous contribution of Picasso which I have attempted to translate musically. My aim has been to make my music an integral part, so to speak, with the actions and gestures of the people who move about in this simple exercise. You can see poses like them in any fairground. The spectacle is related quite simply to the music hall, without stylization or any rapport with things artistic.'

The connection with the music hall mentioned by Satie is clearly noticeable

throughout the score: the pieces are short, the tempos are mostly fast, the tone parodic and the melodies clearly of popular inspiration.

The première took place on 15th June 1924 and the events that had surrounded *Parade* seemed to repeat themselves. The level of indignation in the hall was such that the performance had to be interrupted. A group of surrealist painters shouted ‘Long live Picasso! Down with Satie’ (the latter had committed the unforgivable sin of supporting the leader of the Dadaists, Tristan Tzara, and thereby opposing his surrealist counterpart, André Breton, Tzara’s sworn enemy). The Comte de Beaumont achieved the scandal he wanted, but the play was received frostily by critics and public alike. Add to this some last minute cancellations and even a strike by the musicians and Beaumont, having lost a large amount of money, had to call an abrupt halt – with the result that the performances of *Mercur*e scheduled for the following days could not take place. Diaghilev later bought the production and presented it with his Ballets Russes in 1927.

These squabbles between Dadaists and Surrealists with Satie in the middle, however, should not be taken too seriously. Soon after the première of *Mercur*e, the Surrealists – good sports – invited Satie to collaborate with them on *Relâche* (which can be freely translated as ‘No Performance Today’). Other participants in this project included Francis Picabia, who provided the script and the sets, as well as Marcel Duchamp and René Clair for a film to be presented between his two acts. By all accounts André Breton was far from pleased...

Commissioned by the Ballets Suédois, *Relâche* was advertised as follows: ‘Instantaneist ballet in two acts and a cinematographic intermission and the Dog’s Tail, by Francis Picabia. Music by Erik Satie.’ What was meant by the term ‘instantaneist’ remained a mystery, and as for the dog’s tail, people were equally in the dark. More concretely, Picabia wrote about *Relâche*: ‘It is perpetual motion, it is life, it is the moment we seek to be happy; it is light, wealth, luxury, love, far from

the conventions of modesty; without morality for fools, without studied artistic elegance for snobs.’

The ballet is in two acts, each with eleven numbers, plus a filmed interlude. Satie’s music once again adopts the style of the music hall. Four of the numbers (all involving the female lead) are waltzes, another is a march, while in others Satie makes use of parody: he distorts familiar (and sometimes provocative) tunes, changing their metre, rearranging the pitches and reharmonizing the phrases in an incongruous manner. In this work, the Picabia – Satie duo succeeded in breaking down the barriers that existed between ballet and music hall by offering a great show as well as a parody of them both.

For one of only a very few times in his career, Satie explained his method: ‘The music of *Relâche*? I am depicting characters “on a spree”. For that, I have made use of popular themes. These themes are quite “evocative”... yes, very “evocative”. Even “special”. The “timorous ones” – and other “moralists” – will reproach me for having used these themes. I don’t have to bother with the opinions of such people... Reactionary “mutton-heads” will hurl their fulminations. Pooh!... I shall tolerate only one judge: the public. People will recognize these themes, and will not at all be shocked to hear them... Aren’t they “human”?’

Entr’acte is a film lasting about 20 minutes and consisting of a series of non-narrative sequences, in the spirit of Dadaism, which – in the words of its director René Clair – is ‘an interlude with everyday stupidities... which translates the dreams and the unrealized events which go through our heads’. Satie’s music for this film is delightfully vulgar and simple, while remaining objective and free of ostentation, ruthlessly mechanical and characterized by endless, unvarying repetitions. The music works wonderfully with Clair’s images of madness: as *Entr’acte* is essentially a collage of absurd, playful images in rapid succession, Satie’s music too is fragmentary. *Entr’acte* shows us many of the personalities of the time in-

cluding Man Ray, Marcel Duchamp, Kiki de Montparnasse, Darius Milhaud as well as the choreographer of *Relâche*, Jean Börlin. In another short filmed sequence planned for the scene in the ballet entitled *Projectionnette*, we see Picabia and Satie firing a cannon towards Paris; these are the only filmed images of the composer.

Surprise, surprise: like *Parade* eight years earlier, *Relâche* caused a scandal when it was premièred on 29th November 1924. Was this because of René Clair's deliberately disjointed film? The (equally deliberate) amateurishness of the choreography? Or the stage set which included 370 reflectors facing the audience, their intensity varying in time with the music? Satie's music? With all the troublemakers involved in this project, one would hardly have expected anything else! Despite the tumult, when the curtain rose at the end, Satie arrived on stage in a Citroën 5CV, greeting the audience. While most of the critics slated the ballet, the painter Fernand Léger wrote that *Relâche* was 'a rift, a break with traditional ballet... To hell with the script and all the literature! *Relâche* is a lot of boots up a lot of arses, established or not.'

Satie made solo piano versions of *Relâche* and *Entr'acte* (the latter bearing the title *Cinéma*), which were published in 1926 and 1972 respectively. This was to be the very last music that Satie composed. The 'Master of Arcueil' thumbed his nose one last time less than a year later, and left the stage forever on 1st July 1925.

© Jean-Pascal Vachon 2021

In the words of musicologist Robert Orledge, with *Entr'acte/Cinéma*, Satie ‘invented the synchronized sound film’: in Satie’s piano autograph score the pianist is in places instructed to repeat 4- or 8-bar segments as necessary in order to match the film, and there are references to certain key scenes:

Cheminées; ballons qui explosent (Chimneys; exploding balloons) [beginning]

Gants de boxe et allumettes (Boxing gloves and matches) [0'55]

Prises d’air, jeux d’échecs et ballons sur les toits (Aerial views, chess game and balloons on the roofs) [1'56]

La danseuse; et figures dans l’eau (The female dancer, and figures in the water) [3'08]

Chasseur; et début de l’enterrement (Hunter; and start of the funeral) [5'05]

Marche funèbre (Funeral march) [6'47]

Cortège au ralenti (Funeral procession in slow motion) [8'23]

La poursuite (The chase) [10'09]

Chute du cercueil et sortie de Börlin (Fall of the coffin and Börlin’s emergence) [14'38]

Final (Écran crevé et fin) (Screen splits and end) [15'43]

Noriko Ogawa has achieved considerable renown throughout the world since her success at the Leeds International Piano Competition. Her ‘ravishingly poetic playing’ (*The Telegraph*) sets her apart and has earned her recognition as a fine Debussy specialist, with her recording of Debussy *Images* named top recommendation in BBC Radio 3 *Record Review*’s ‘Building a Library’. She appears with the major European, Japanese and US orchestras and in 2013 made her BBC Proms début, returning the following year.

A renowned recitalist and chamber player, Noriko Ogawa has collaborated with musicians such as Steven Isserlis, Martin Roscoe, Michael Collins, Peter Donohoe and the Berlin Philharmonic Wind Ensemble. With her piano duo partner Kathryn Stott she has appeared at the BBC Proms, toured in Japan and premièred Graham Fitkin’s double piano concerto *Circuit*. An advocate of new music, she has been involved in numerous premières including works by Dai Fujikura and Richard Dubugnon.

As an adjudicator, Noriko Ogawa regularly judges competitions including the BBC Young Musician Competition and the Munich International Piano Competition, and she is the chairperson of the Hamamatsu International Piano Competition and music director of the Hamamatsu International Piano Academy. Professor at the Guildhall School of Music and Drama, Noriko Ogawa is also a ‘Specially Appointed Professor’ at Tokyo College of Music and artistic advisor to the MUZA Kawasaki Symphony Hall. She has received the Art Prize of the Japanese Ministry of Education in recognition of her outstanding contribution to the cultural profile of Japan throughout the world. Noriko Ogawa is passionate about charity work, and has raised over £40,000 for the British Red Cross Japan Tsunami Fund. She is the Cultural Ambassador to the National Autistic Society (UK) and the founder of Jamie’s Concerts (for autistic children and their parents).

www.norikoogawa.co.uk

Bühnenmusik hat Erik Satie an verschiedenen Zeitpunkten seiner Schaffenslaufbahn komponiert. Bezeichnenderweise zeigen sämtliche der hier eingespielten Werke trotz der 25 Jahre, die sie umspannen, Einflüsse von Variété und Cabaret. Tatsächlich erlernte Satie sein pianistisches Handwerk in den Café-Concerts (große Lokale mit Variétébühne) Ende des 19. Jahrhunderts, bevor er sich 1905 (im Alter von 39 Jahren!) an der Schola Cantorum de Paris einschrieb, um den Ruf eines Autodidakten abzuschütteln und seine Fertigkeiten zu vervollkommen. Obwohl seine Musik danach an Raffinesse gewann, verlor sie nie ihre Volksnähe, ihren Hang zur Parodie und ihren mitunter rauen Humor, der typisch für die *Caf'conc'* war.

Die Partitur von ***Jack in the Box*** (*Kastenteufel*; der englische Titel spiegelt die Anglophilie wider, die seinerzeit in Paris *en vogue* war) wurde nach Saties Tod in seiner chaotischen Wohnung in Arcueil am Rande von Paris entdeckt. Die Pantomime nach einem Szenarium von Jules Dépaquit (dem späteren ersten Bürgermeister von Montmartre) fällt in die Zeit eines Stilwandels. Nach einer impressionistischen, bisweilen mystisch gefärbten Phase, deren bekannteste Beispiele die *Gymnopédies* und die *Gnossiennes* sind, wandte sich Satie einer „populäreren“ Sprache zu, die Anleihen beim Variété machte. Die für Oktober 1899 vorgesehene Aufführung von *Jack in the Box* an der Comédie Parisienne hat freilich nie stattgefunden, und die Partitur verschwand bis zu ihrer posthumen Wiederentdeckung. Die zwei Akte des Stücks werden von drei Sätzen flankiert – *Prélude* (ursprünglicher Titel: *Gigue*), *Entr'acte* (ursprünglicher Titel: *Tauber Marsch von Messerschleifern, Gleisbauern und Steinbrechern*) und *Final*. Die Musik ist leicht und munter, mit klaren, kräftigen Konturen und einer unvorhersehbaren rhythmischen Struktur.

Das im Jahr darauf komponierte ***Prélude de „La mort de Monsieur Mouche“*** war für ein Theaterstück gedacht, das „Lord Cheminot“ alias Patrice Contamine de Latour, ein spanischer Dichter und Freund des Komponisten, verfassen sollte.

Doch das Projekt kam über Entwürfe nicht hinaus; allein das kurze *Prélude* wurde vollendet. Seine abrupten Richtungswechsel und die keck irreguläre Phrasierung weichen bisweilen kurzen Passagen, die mal an Chopin, mal an Debussy erinnern. Auch der Ragtime klingt an, was dieses *Prélude* zu einer der ersten europäischen Kompositionen macht, die den Einfluss dieses amerikanischen Genres zeigen. Da Ragtimes in Paris erst nach der Komposition dieses Stückes aufkamen, wird vermutet, dass Satie sie durch Partituren, die ein Freund aus den USA mitbrachte, kennenlernte.

Die sieben „winzig kleinen Tänze“ für die Comédie lyrique ***Le Piège de Méduse*** (*Die Falle des Qualle*) stammen aus dem Juni 1913. In diesem präsurealistischen und einzigen Theaterstück aus Saties eigener Feder folgen die Szenen bar jeglicher Logik aufeinander, während eine der Hauptfiguren, ein ausgestopfter Affe (!) namens Jonas, nur dann zum Leben erwacht, wenn zwischen den Szenen Saties Musik erklingt, um dann mechanisch zum Klang des Klaviers zu tanzen. Als eines seiner humoristischen Werke (die *Valse* wird in den *Trois valse distinguées du précieux dégoûté* – *Drei vornehme Walzer von widerwärtiger Geziertheit* – wieder aufgegriffen) verzichtet die Partitur von *Le Piège de Méduse* wie die meisten Partituren Saties dieser Zeit auf Taktstriche und versieht den Pianisten mit Vortragsanweisungen, deren Ausführung seinem Ermessen überlassen ist („Lachen Sie unbemerkt“, „Machen Sie keinen unangenehmen Eindruck“, „Aus Leibeskräften, nicht wahr?“). Dem Vernehmen nach hat Satie bei der Uraufführung im Salon von Monsieur und Madame Dreyfus (den Eltern des späteren Komponisten und Musikwissenschaftlers Roland-Manuel) Ende 1913/Anfang 1914 Papierblätter zwischen die Saiten des Klaviers gelegt, um einen dumpferen, mechanischeren Klang zu erzielen und damit das präparierte Klavier von John Cage, einem bekennenden Bewunderer Saties, vorweggenommen. Für die öffentliche Uraufführung im Jahr 1921 fertigte Satie eine Fassung für kleines Ensemble unter der Leitung von Darius Milhaud an.

Die beiden Versionen von ***Les pantins dansent*** (*Die Puppen tanzen*) wurden im November 1913 komponiert, um den Vortrag eines Gedichts von Valentine de Saint-Point zu begleiten, einer markanten Persönlichkeit im Paris der Belle Époque: Autorin, Kritikerin, Choreographin und die erste Frau, die den Atlantik mit dem Flugzeug überquerte. In ihrem Manifest *La Métachorie* forderte sie die Verschmelzung aller Künste, wobei der Tanz „nicht Empfindungen oder psychologische Reaktionen, sondern eine neue Emotion, spontan mehr geistig als sinnlich“, ausdrücken sollte. Am 18. Dezember 1913 präsentierte sie in der Pariser Salle Léon-Poirier (heute: Comédie des Champs-Élysées) eine „multimediale“ Vorstellung, in der ihre Gedichte bebildert und mit Musik von Satie und u.a. Debussy und Ravel unterlegt wurden. Satie konnte nicht anders, als sich von der Neu- und Fremdartigkeit dieses Projekts angezogen zu fühlen. Mit dem Ziel, ein übernatürliches Klima zu schaffen – „seltsam mechanisch“, wie Alfred Cortot schrieb –, bemühte sich Satie um ein Höchstmaß an Separation, Artikulation und Expression; die Musik klingt, als habe er eine Reihe von Ostinatofiguren aus seinen humoristischen Werken dieser Zeit wiederverwertet.

1916 war ein Schlüsseljahr für Erik Satie. Mit seinem Ballett *Parade*, einer Zusammenarbeit mit Jean Cocteau, Picasso und Léonide Massine, dem darauf folgenden Skandal und dem letztlich Erfolg wurde Satie zu einem Komponisten, „von dem man spricht“ (Cocteau nannte ihn einen Anführer der modernen Musik) und begann, Aufträge zu erhalten. Obwohl seine Popularität zunahm, blieb seine finanzielle Situation so prekär wie eh und je.

La Belle Excentrique (*Die exzentrische Schöne*), Frucht einer weiteren Zusammenarbeit mit Jean Cocteau, wurde zwischen Juli und Oktober 1920 für die berühmte Variété-Tänzerin Caryathis und ihre Show am Théâtre du Colisée komponiert. Es gibt drei Versionen dieses Werks: für Orchester und „Klavierdirigent“ (5 Sätze), für Klavier zu vier Händen (4 Sätze) und für Klavier allein; von letzterer

Fassung sind nur zwei Sätze überliefert: *Marche Franco-Lunaire* (Franko-lunarer Marsch) und *Valse du „Mystérieux baiser dans l'œil“* (Walzer aus „Geheimnisvoller Kuss im Auge“). *La Belle Excentrique* verdankt seine Popularität der Parodie von Variété-Klischees. Satie war übrigens von diesem Werk sehr angetan, wie er am 19. August Darius Milhaud schrieb: „Ich bin sehr zufrieden mit diesem ‚Ding‘. Beim Komponieren habe ich mich amüsiert, sehr sogar.“ Für die Uraufführung am 14. Juni 1921 entwarf Cocteau ein Kostüm, das den Bauch der Tänzerin entblößte, während eine furchterregende Maske ihr Gesicht bedeckte, ganz wie Satie es gewünscht hatte: „[Sie] ruft etwas Skandalöses [...] eine Frau, die mehr Zebra als Reh ist.“

Zwischen 1920 und 1924 komponierte Satie nur wenig. Mehrere Projekte, darunter eine Oper, für die Jean Cocteau und Raymond Radiguet das Libretto hätten schreiben sollen, wurden erwogen, aber nie realisiert. In der Tat war Satie nun ein vielbeschäftigter Mann: Er wurde zu Vorträgen und künstlerischen Salons eingeladen, man ernannte ihn nacheinander zum Paten zweier junger Komponistenkollektive (der „Groupe des Six“ und der „École d'Arcueil“), und er verkehrte im Kreis der Dadaisten, deren Respektlosigkeit er schätzte. Zudem war seine Gesundheit nach Jahren exzessiven Alkoholkonsums nicht mehr die beste.

Im Sommer 1924 wurde Saties Phantasie plötzlich neu entfacht. Graf Etienne de Beaumont hatte am Théâtre de la Cigale von Montmartre eine Reihe neuer Theaterproduktionen unter dem Titel „Soirées de Paris“ auf die Bühne gebracht, unter anderem, um den Ballets Russes von Sergej Diaghilew Konkurrenz zu machen. Von dem Skandal um *Parade* animiert, beauftragte de Beaumont das Trio Satie, Picasso und Massine mit einem neuen Projekt. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war das Ballett *Mercure* mit dem Untertitel „Plastische Posen“.

Wenngleich das Sujet dieses Balletts der griechischen Antike entstammt, wurde die Handlung entmythologisiert, modernisiert und um Jahrmarktsfiguren erweitert.

In einem am 30. Mai 1924 erschienenen Interview sagte Satie über *Mercure*: „Dieses Ballett hat zwar ein Thema, aber keine Handlung. Es ist vollkommen dekorativ, und Sie werden Picassos wunderbaren Beitrag ermessen, den ich musikalisch umzusetzen versucht habe. Ich wollte, dass die Musik sozusagen eins wird mit den Aktionen und Gesten der Menschen, die sich in diesem simplen Problem bewegen. Diese Posen sind genau die gleichen, die man auf den Jahrmärkten sehen kann; die Aufführung kommt dem Variété sehr nahe – ohne Stilisierungen und ohne jegliche Beziehung zu Dingen der Kunst.“

Die von Satie erwähnte Verbindung zum Variété ist der Musik deutlich anzumerken: die Stücke sind kurz, die Tempi meist schnell, der Tonfall parodistisch und die Melodien deutlich von der Populärmusik inspiriert.

Die Uraufführung fand am 15. Juni 1924 statt, und die Geschichte von *Parade* schien sich zu wiederholen. Die Empörung im Saal war so groß, dass die Vorstellung unterbrochen werden musste. Eine Gruppe surrealistischer Maler rief „Viva Picasso! Nieder mit Satie!“ (denn dieser hatte den unverzeihlichen Fehler begangen, Tristan Tzara, den Anführer der Dadaisten, zu unterstützen und sich damit gegen dessen Erzfeind André Breton, den Anführer der Surrealisten, gestellt). Der Graf de Beaumont hatte seinen Skandal, aber das Stück wurde von Kritikern und Publikum kühl aufgenommen. Hinzu kamen kurzfristige Absagen und gar ein Musikerstreik; nach erheblichen finanziellen Verlusten musste de Beaumont seine Soirées unvermittelt einstellen, so dass die geplanten Folgeaufführungen von *Mercure* nicht stattfinden konnten. Später kaufte Diaghilew die Produktion und präsentierte sie 1927 mit seinen Ballets Russes.

Die Kleinkriege der Dadaisten und Surrealisten, zwischen deren Fronten Satie geriet, sollten allerdings nicht allzu ernst genommen werden. Als gute Verlierer luden die Surrealisten Satie kurz nach der Premiere von *Mercure* dazu ein, für das Ballett *Relâche* mit Künstlern wie Francis Picabia (Szenarium und Bühnenbild)

sowie mit Marcel Duchamp und René Clair zusammenzuarbeiten – mit letzteren für einen Film, der zwischen den beiden Akten gezeigt werden sollte. Es heißt, André Breton sei nicht sonderlich begeistert gewesen ...

Von den Ballets Suédois in Auftrag gegeben, wurde *Relâche* (*Heute keine Vorstellung*) mit folgenden Worten angekündigt: „Instantaneistisches Ballett in zwei Akten mit einem kinematographischen Zwischenspiel und dem ‚Queue du chien‘ [Hundeschwanz] von Francis Picabia. Musik von Erik Satie.“ Was mit dem Begriff „instantaneistisch“ gemeint war, ist rätselhaft ... Was den Hundeschwanz betrifft, so hat ihn auch niemand gesehen ... Etwas konkreter schrieb Picabia über *Relâche*: „Es ist die unablässige Bewegung, es ist das Leben, es ist die Minute Glück, nach der wir streben; es ist das Licht, der Reichtum, der Luxus, die Liebe, fern aller Konventionen der Bescheidenheit; ohne Moral für die Narren, ohne künstlerische Sucherei [*recherche*] für die Snobs.“

Das Ballett besteht aus zwei Akten mit jeweils elf Nummern sowie einem filmischen Zwischenspiel. Saties Musik greift erneut den Variété-Stil auf. Vier der Nummern (alle für die weibliche Hauptrolle) sind Walzer, eine weitere ist ein Marsch, während er für die anderen parodistisch verfäht, indem er bekannte und manchmal freche Melodien verzerrt, ihre Metrik verändert, Tonhöhen neu anordnet und Phrasen auf verquere Weise neu harmonisiert. Dem Duo Picabia/Satie gelingt es, die Grenze zwischen Ballett und Variété niederzureißen, indem es sowohl eine großartige Vorstellung als auch eine Satire auf letzteres bietet.

Satie hat seine Herangehensweise ausnahmsweise einmal erläutert: „Die Musik von ‚*Relâche*‘? Darin stelle ich Charaktere dar, die ‚unterwegs‘ sind. Hierfür habe ich volkstümliche Themen verwendet. Diese Themen sind sehr ‚evokativ‘ ... Ja: sehr ‚evokativ‘, ‚Speziell‘, sogar. Die ‚Überängstlichen‘ – & andere ‚Moralisten‘ – werden mir vorwerfen, diese Themen verwendet zu haben. Ich muss mich nicht um die Ansichten solcher Leute scheren ... Die reaktionären ‚Kalbsköpfe‘ werden

ihren Bannfluch ausstoßen. Pah! ... Ich dulde nur einen Richter: das Publikum. Es wird diese Themen wiedererkennen & keineswegs schockiert sein, sie zu hören ... Ist das etwa nicht ‚menschlich‘?“

Entr'acte ist ein etwa 20-minütiger Film, der eine Folge nicht-narrativer Sequenzen in dadaistischem Geist präsentiert und sich, in den Worten seines Regisseurs René Clair, als „eine Pause vom tagtäglichen Schwachsinn“ versteht, „in die unsere Träume und Hirngespinnste überführt sind“. Saties Musik ist köstlich vulgär und einfach, zugleich aber objektiv und ohne Prunk, unerbittlich mechanisch und von endlosen, unveränderten Wiederholungen geprägt. Wunderbar passt sie zu Clairs verrückten Bildern: Da es sich bei *Entr'acte* vor allem um eine Collage aus absurden und verspielten Bildern in rascher Schnittfolge handelt, ist auch Saties Musik fragmentarisch. Viele Künstlerpersönlichkeiten jener Jahre sind in *Entr'acte* auf der Leinwand zu erleben, darunter Man Ray, Marcel Duchamp, Kiki de Montparnasse, Darius Milhaud sowie der Choreograph von *Relâche*, Jean Börlin. In der anderen kurzen Filmsequenz (*Projectionnette*), die dem Ballett vorangeht, sieht man Picabia und Satie (es sind die einzigen Filmaufnahmen des Komponisten überhaupt) eine Kanone auf Paris abfeuern.

Wen wundert's: Wie *Parade* acht Jahre zuvor, sorgte *Relâche* bei seiner Uraufführung am 29. November 1924 für einen Skandal. War es René Clairs bewusst zusammenhangloser Film? Der (gewollte?) Dilettantismus der Choreographie? Oder war es das Bühnenbild mit 370 Richtung Publikum justierten Reflektoren, deren Intensität im Rhythmus der Musik variierte? Saties Musik? Bei all den Störenfrieden, die an diesem Projekt beteiligt waren, war kaum ein anderes Ergebnis zu erwarten! Als sich der Vorhang für die üblichen Grußadressen hob, fuhr Satie allem Tumult zum Trotz in einem Citroën 5CV auf die Bühne, um dem Publikum die Ehre zu erweisen. Während die meisten Kritiker das Ballett verrissen, schrieb der Maler Fernand Léger, *Relâche* sei „eine Zäsur, ein Bruch mit dem traditionellen

Ballett [...] Zum Teufel mit dem Szenarium und aller Literatur! *Relâche* – das sind eine Menge Tritte in eine Menge Ärsche, vornehm oder nicht.“

Die Soloklavierfassungen von *Relâche* und *Entr'acte* (das in diesem Zusammenhang den Titel **Cinéma** trägt) wurden von Satie eingerichtet und 1926 bzw. 1972 veröffentlicht.

Dies waren die letzten Noten, die Satie komponierte. Kaum ein Jahr darauf drehte der „Meister von Arcueil“ seine letzte Nase und trat am 1. Juli 1925 endgültig von der Bühne ab.

© **Jean-Pascal Vachon 2021**

Dem Musikwissenschaftler Robert Orledge zufolge hat Satie in *Entr'acte/Cinéma* „die Synchronisation von Ton und Film“ erfunden. Im Klavierauszug findet sich die hier angefügte Szenenfolge, und der Pianist muss die 4- oder 8-taktigen Abschnitte nach Bedarf wiederholen, um sie dem Filmverlauf anzupassen.

Schornsteine; platzende Luftballons

Boxhandschuhe und Streichhölzer [0'55]

Belüftungsrohre, Schachspiel und Schiffe auf den Dächern [1'56]

Die Tänzerin; und Gestalten im Wasser [3'08]

Jäger; und Beginn der Beisetzung [5'05]

Trauermarsch [6'47]

Leichenzug in Zeitlupe [8'23]

Die Verfolgungsjagd [10'09]

Der Sarg stürzt herab und Börlin steigt heraus [14'38]

Finale (platzende Leinwand und Ende) [15'43]

Seit ihrem Erfolg bei der Leeds International Piano Competition hat sich **Noriko Ogawa** in aller Welt einen Namen gemacht. „Hinreißend poetisches Spiel“ (*Daily Telegraph*) zeichnet sie aus und hat ihr Anerkennung als hervorragende Debussy-Spezialistin verschafft; ihre Einspielung der Images wurde von BBC Radio 3 (*Building a Library*) zu einer der besten Aufnahmen dieses Zyklus gekürt. Sie tritt mit den bedeutenden Orchestern Europas, Japans und der USA auf und debütierte 2013 bei den BBC Proms, um gleich im Jahr darauf wieder eingeladen zu werden.

Noriko Ogawa ist darüber hinaus eine renommierte Rezitalistin und Kammermusikerin, die mit Partnern wie Steven Isserlis, Martin Roscoe, Michael Collins, Peter Donohoe und den Bläsern der Berliner Philharmoniker zusammenarbeitet. Mit ihrer Klavierduo-Partnerin Kathryn Stott ist sie bei den BBC Proms sowie in Japan aufgetreten und hat Graham Fitkins Konzert für zwei Klaviere *Circuit* aus der Taufe gehoben. Als Fürsprecherin neuer Musik war sie an zahlreichen Uraufführungen beteiligt, u.a. in Werken von Dai Fujikura und Richard Dubugnon.

Noriko Ogawa ist Jurorin bei mehreren Wettbewerben (u.a. BBC Young Musician Competition, Internationaler Klavierwettbewerb München), Vorsitzende der Hamamatsu International Piano Competition und Musikalische Leiterin der Hamamatsu International Piano Academy. Die Professorin an der Guildhall School of Music and Drama ist außerdem Specially Appointed Professor am Tokyo College of Music und Künstlerische Beraterin der MUZA Kawasaki Symphony Hall. Für ihre hervorragenden Verdienste um das kulturelle Ansehen Japans in der Welt wurde sie mit dem Kunstpreis des japanischen Erziehungsministeriums ausgezeichnet. Noriko Ogawa engagiert sich leidenschaftlich für wohltätige Zwecke und hat über 50.000€ für den British Red Cross Japan Tsunami Fund eingeworben. Für autistische Kinder und Eltern hat sie eine eigene Konzertreihe – Jamie’s Concerts – ins Leben gerufen.

www.norikoogawa.co.uk

Les musiques qu'Érik Satie a réalisées pour la scène ont été composées à différents moments de sa carrière. Curieusement, malgré l'écart de vingt-cinq ans entre la première et la dernière œuvre de cet enregistrement, elles laissent toutes entendre l'influence du music-hall et du cabaret. C'est en effet là qu'il apprit son métier en tant que pianiste de café-concert à la fin du 19^e siècle avant de prendre le chemin du conservatoire en 1905 (à 39 ans !) afin de se défaire de sa réputation d'autodidacte qui lui collait à la peau et de parfaire son métier. Bien que sa musique ait par la suite gagné en sophistication, elle ne se départira cependant jamais de son accent populaire, de son penchant pour la parodie et de son humour parfois vache typique du *caf'conc'*.

Découverte après la mort de Satie, dans le capharnaüm qu'était son appartement d'Arcueil en banlieue de Paris, la partition de ***Jack in the Box*** (le titre anglais reflète l'anglophilie à la mode dans le Paris d'alors), une pantomime sur un scénario de Jules Dépaquit (plus tard premier maire de Montmartre), coïncide avec un changement stylistique important. Après une phase impressionniste parfois teintée de mysticisme dont les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes* sont les exemples les plus connus, Satie adopta un langage plus « populaire » qui empruntait au music-hall. La représentation de *Jack in the Box* prévue à la Comédie Parisienne en octobre 1899 n'eut cependant jamais lieu et la partition disparut jusqu'à sa découverte posthume. Les trois mouvements : *Prélude* (initialement intitulé *Gigue*), *Entr'acte* (à l'origine, « Marche sourde des repasseurs de couteaux, des tireurs de chenilles et des casseurs de briques ») et *Final*, encadraient les 2 actes de la pièce. La musique est légère et guillerette et fait entendre des contours nets et affirmés ainsi qu'une carrure rythmique imprévisible.

Composé l'année suivante, le ***Prélude de « La mort de Monsieur Mouche »*** se destinait à une pièce que devait écrire « Lord Cheminot », alias Patrice Contamine de Latour, un poète espagnol ami du compositeur. Le projet n'alla pas au-delà des

grandes lignes et seul ce court prélude fut réalisé. Les changements abrupts de direction et le phrasé joliment irrégulier laissent parfois la place à de courts passages qui semblent empruntés tantôt à Chopin, tantôt à Debussy. On y entend également l'écho d'un ragtime faisant de ce prélude l'une des premières compositions en Europe où se manifeste son influence. Comme ce genre musical américain ne fut entendu à Paris pour la première fois qu'après la composition de cette pièce, on croit que Satie se familiarisa avec le ragtime grâce à des partitions qu'un ami rapporta des États-Unis.

Les sept « toutes petites danses » pour la comédie lyrique ***Le Piège de Méduse*** datent de juin 1913. Pièce surréaliste avant l'heure et seule œuvre théâtrale de la plume même de Satie, les scènes s'enchaînent sans logique alors que l'un des personnages principaux, un singe empaillé (!) nommé Jonas, ne s'anime qu'au moment où la musique de Satie se fait entendre, entre les scènes, et danse de manière mécanique au son du piano. Faisant partie de la veine humoristique de Satie (la *Valse* sera d'ailleurs reprise dans les *Trois valse distinguées du précieux dégoûté*), la partition du *Piège de Méduse* ne comporte aucune barre de mesure, comme la plupart des partitions de Satie à cette époque, et donne au pianiste des indications dont l'exécution est laissée à sa discrétion (« Riez sans qu'on le sache », « Ne prenez pas un air désagréable », « À tue-tête, n'est-ce pas ? »). Il semblerait qu'à la première qui eut lieu dans le salon de Monsieur et Madame Fernand Dreyfus (les parents du futur compositeur et musicologue Roland-Manuel) fin 1913 ou début 1914, Satie aurait introduit des feuilles de papier entre les cordes du piano afin d'obtenir une sonorité plus sourde et plus mécanique, anticipant le piano préparé de John Cage, admirateur de Satie comme on le sait. Pour la première publique en 1921, Satie réalisa une version pour petit ensemble que dirigea Darius Milhaud.

Les deux versions de ***Les pantins dansent*** ont été composées en novembre 1913 pour accompagner la lecture d'un poème de Valentine de Saint-Point, personnalité

importante dans le Paris de la Belle Époque qui fut auteure, critique, chorégraphe ainsi que la première femme à avoir traversé l'Atlantique en avion. Dans son manifeste, *La Métachorie*, elle encourageait la fusion de tous les arts alors que la danse devait exprimer « non pas des sensations ou des réactions psychologiques, mais une émotion neuve, spontanément plus spirituelle que sensuelle. » Le 18 décembre 1913, elle présenta à la salle Léon-Poirier, l'actuelle Comédie des Champs-Élysées, un spectacle « multimédia » dans lequel ses poèmes étaient illustrés et accompagnés de musiques composées par Satie ainsi que par Debussy et Ravel notamment. Satie n'a pu qu'être attiré par l'atmosphère de nouveauté et d'étrangeté de ce projet. S'efforçant de créer un climat surnaturel, « curieusement mécanique » écrivait Alfred Cortot, Satie s'est appliqué à obtenir un maximum de détachement, d'articulation et d'expression, dans une partition qui sonne comme une série de figures ostinato recyclées des œuvres humoristiques qu'il composait à cette époque.

1916 fut une année charnière pour Érik Satie. Avec son ballet *Parade*, une collaboration avec Jean Cocteau, Picasso et Léonide Massine et le scandale retentissant qui s'en suivit puis son succès ultérieur, Satie devint un compositeur « dont on parle » (Cocteau le nomma d'ailleurs chef de file de la musique moderne) et commença à recevoir des commandes. Bien que sa popularité s'accrut, sa situation financière demeura cependant aussi précaire qu'avant.

Fruit d'une autre collaboration avec Jean Cocteau, *La Belle Excentrique* a été composée entre juillet et octobre 1920 pour la célèbre danseuse de music-hall Caryathis pour son spectacle au Théâtre du Colisée. Il existe 3 versions de cette œuvre : pour orchestre et « piano conducteur » (en 5 mouvements), pour piano quatre mains (4 mouvements) et pour piano seul mais seuls deux morceaux de cette version ont été retrouvés : *Marche Franco-Lunaire* et *Valse du « Mystérieux baiser dans l'œil »*. *La Belle Excentrique* doit sa popularité à sa parodie des clichés du music-hall. Satie, du reste, était satisfait de cette œuvre ainsi qu'il l'écrivait à Darius

Milhaud le 19 août : « Je suis très content de ce « truc ». En l'écrivant, je me suis bien amusé, beaucoup même. » Pour la première du 14 juin 1921, Cocteau conçut un costume qui dénudait le ventre de la danseuse pendant qu'un masque effrayant couvrait son visage tel que le souhaitait Satie : « [elle] appelle quelque chose de scandaleux (...) une femme qui est plus zèbre que biche ».

L'activité de compositeur de Satie se raréfia entre 1920 et 1924. Plusieurs projets, incluant un opéra pour lequel Jean Cocteau et Raymond Radiguet auraient écrit le livret, furent envisagés mais jamais réalisés. Il est vrai que Satie était maintenant un homme occupé : on l'invitait à prononcer des conférences et à se joindre à des salons artistiques, il fut nommé parrain successivement de deux regroupements de jeunes compositeurs, le « Groupe des Six » puis « l'École d'Arcueil », et fréquentait le cercle des dadaïstes dont il aimait l'irrévérence. Sa santé, après des années d'excès alcooliques, n'était aussi plus très bonne.

Au cours de l'été 1924, l'imagination de Satie fut soudainement ravivée. Le comte Étienne de Beaumont avait organisé une série de nouvelles productions théâtrales au Théâtre de la Cigale à Montmartre intitulées « Soirées de Paris », entre autres dans le but de concurrencer les Ballets Russes de Serge Diaghilev. Se souvenant du scandale autour de *Parade*, de Beaumont passa la commande d'un nouveau projet au trio composé de Satie, Picasso et de Massine. Le résultat de cette collaboration fut le ballet *Mercure* sous-titré « poses plastiques ».

Bien que le sujet de ce ballet provienne de l'Antiquité grecque, l'intrigue est ici démythifiée et modernisée et met en scène des personnages de foire. Dans une interview publiée le 30 mai 1924, Satie dit au sujet de *Mercure* : « S'il a un sujet, ce ballet n'a pas d'intrigue. Il est purement décoratif, et vous devinez le merveilleux apport de Picasso que j'ai essayé de traduire musicalement. J'ai voulu que la musique fasse corps, pour ainsi dire, avec les faits et gestes des gens qui se meuvent dans ce simple problème. Ces poses sont exactement semblables à celles que l'on

peut voir dans toutes les foires ; le spectacle s'apparente au music-hall tout bêtement, sans stylisation, et par aucun côté n'a de rapport avec les choses de l'art. »

Le lien avec le music-hall évoqué par Satie est perceptible tout au long de la partition : les pièces sont courtes, les tempos y sont le plus souvent rapides, le ton parodique et les mélodies clairement d'inspiration populaire.

La première eut lieu le 15 juin 1924 et l'histoire de *Parade* sembla se répéter. L'indignation dans la salle fut telle que la représentation dut être interrompue. Un groupe de peintres surréalistes criaient « Vive Picasso ! À bas Satie » (ce dernier avait commis l'impardonnable faute de soutenir le chef des dadaïstes, Tristan Tzara, et donc de s'opposer à celui des surréalistes, André Breton, ennemi juré de ce dernier). Le comte de Beaumont avait son scandale mais la pièce fut accueillie froidement par les critiques et le public. Ajoutons à cela des annulations de dernière minute et même une grève des musiciens et de Beaumont, après avoir perdu beaucoup d'argent, dut brusquement cesser ses soirées avec pour résultat que les représentations prévues de *Mercure* pour les jours suivants ne purent avoir lieu. Diaghilev rachètera plus tard la production et la présentera avec ses Ballets Russes en 1927.

Ces guéguerres entre dadaïstes et surréalistes avec Satie au milieu ne doivent cependant pas être prises au sérieux. Beaux joueurs, les surréalistes invitèrent Satie peu après la création de *Mercure* à une collaboration pour *Relâche* pour lequel allaient travailler des artistes comme Francis Picabia, qui fournit le scénario et les décors, ainsi que Marcel Duchamp et René Clair pour un film devant être présenté entre ses deux actes. On dit qu'André Breton ne fut guère enchanté...

Commandé par les Ballets Suédois, *Relâche* fut annoncé en ces termes : « Ballet instantanéiste en deux actes et un entr'acte cinématographique et la Queue du chien, de Francis Picabia. Musique d'Érik Satie. » Que voulait-on dire par ce terme d'« instantanéiste », mystère... Quant à la queue du chien, personne ne la vit non plus... Plus concrètement, Picabia écrivit au sujet de *Relâche* : « C'est le mouve-

ment perpétuel, c'est la vie, c'est la minute où nous cherchons à être heureux ; c'est la lumière, la richesse, le luxe, l'amour, loin des conventions de la pudeur ; sans morale pour les sots, sans recherche artistique pour les snobs. »

Le ballet est en deux actes, chacun comportant onze numéros, en plus d'un interlude filmé. La musique de Satie adopte une fois de plus le style du music-hall. Quatre des numéros (tous impliquant le rôle principal féminin) sont des valse, un autre est une marche alors que pour d'autres, Satie fait appel à la parodie, c'est-à-dire qu'il déforme les airs familiers, et parfois coquins, et change leur métrique, réorganise les hauteurs et réharmonise les phrases de façon incongrue. Dans cette œuvre, le duo Picabia – Satie a su briser les cloisons qui existaient entre le ballet et le music-hall en proposant à la fois un grand spectacle et une satire de ces derniers.

Pour l'une des seules fois de sa carrière, Satie expliqua sa méthode : « La musique de « Relâche » ? J'y dépeins des personnages « en vadrouille ». Pour cela, je me suis servi de thèmes populaires. Ces thèmes sont fortement « évocateurs »... Oui : très « évocateurs ». « Spéciaux », même.

Les « timorés » – & autres « moralistes » – me reprocheront l'emploi de ces thèmes. Je n'ai pas à m'occuper de l'opinion de telles gens...

Les « têtes de veau » réactionnaires lanceront leurs fulminations. Peuh !... Je ne tolère qu'un juge : le public. Il reconnaîtra ces thèmes, & ne sera nullement choqué de les entendre... N'est-il pas « humain » ? »

Pour *Entr'acte*, un film d'une durée d'environ 20 minutes présentant une suite de séquences non-narratives à l'esprit dadaïste et qui, selon les mots de son réalisateur René Clair, se veut « un entracte aux imbécillités quotidiennes... qui traduit les rêves et les événements non matérialisés qui passent dans nos cerveaux », la musique de Satie est délicieusement vulgaire et simple tout en demeurant objective et dépourvue d'ostentation, impitoyablement mécanique et caractérisée par des répétitions sans fin et sans variation. La musique de Satie fonctionne à merveille

avec les images folles de Clair : parce qu'*Entr'acte* est essentiellement un collage d'images absurdes et ludiques montées en succession rapide, la musique de Satie est tout aussi fragmentaire. Notons qu'*Entr'acte* nous fait voir de nombreuses personnalités de l'époque incluant Man Ray, Marcel Duchamp, Kiki de Montparnasse, Darius Milhaud ainsi que le chorégraphe de *Relâche*, Jean Börlin. Dans l'autre courte séquence filmée prévue pour la scène intitulée *Projectionnette* du ballet, on y apercevait Picabia et Satie (les seules images filmées du compositeur) tirant du canon sur Paris.

Qui s'en étonnera : comme *Parade*, 8 ans auparavant, *Relâche* provoqua un scandale lors de sa première, le 29 novembre 1924. Était-ce le film délibérément décousu de René Clair ? L'amateurisme (délibéré ?) de la chorégraphie ? Ou alors le dispositif scénique qui incluait 370 réflecteurs faisant face au public et dont l'intensité variait au rythme de la musique ? La musique de Satie ? Avec tous les trublions impliqués dans ce projet, on ne pouvait guère s'attendre à un autre résultat ! Ajoutons que malgré le tumulte, lorsque le rideau se leva pour les habituelles salutations, Satie arriva sur scène dans une Citroën 5CV, saluant le public. Alors que la plupart des critiques éreintèrent le ballet, le peintre Fernand Léger écrivit que *Relâche* était « une brèche, une rupture avec le ballet traditionnel [...] Au diable le scénario et toute la littérature ! *Relâche*, c'est beaucoup de coups de pieds dans beaucoup de culs, consacrés ou non. »

Les versions pour piano seul de *Relâche* et d'*Entr'acte* (qui prend pour l'occasion le titre de *Cinéma*) ont été réalisées par Satie et publiées respectivement en 1926 et 1972.

Ce furent là les dernières notes composées par Satie. Le « maître d'Arcueil » fit son dernier pied de nez moins d'un an plus tard et quitta définitivement la scène le 1^{er} juillet 1925.

© Jean-Pascal Vachon 2021

Selon le musicologue Robert Orledge, avec *Entr'acte/Cinéma*, Satie « inventa la synchronisation du son au film ». Dans la partition pour piano, les scènes-clés suivantes sont mentionnées et le pianiste doit répéter au besoin les segments de 4 ou 8 mesures afin de suivre le déroulement du film.

Cheminées ; ballons qui explosent

Gants de boxe et allumettes [0'55]

Prises d'air, jeux d'échecs et bateaux sur les toits [1'56]

La danseuse ; et figures dans l'eau [3'08]

Chasseur ; et début de l'enterrement [5'05]

Marche funèbre [6'47]

Cortège au ralenti [8'23]

La poursuite [10'09]

Chute du cercueil et sortie de Börlin [14'38]

Final (écran crevé et fin) [15'43]

Noriko Ogawa a acquis une réputation enviable à travers le monde depuis son succès au Concours international de piano de Leeds. Son « jeu merveilleusement poétique » (*The Telegraph*) lui permet de se distinguer et d'acquérir une réputation de spécialiste de l'œuvre de Debussy. Son enregistrement des *Images* de ce compositeur a d'ailleurs fait partie de la sélection de la chaîne Radio 3 de la BBC dans sa série consacrée à l'établissement d'une discothèque idéale. Elle s'est produite en compagnie des plus grands orchestres européens, japonais et américains et a fait ses débuts en 2013 aux BBC Proms où elle a à nouveau été invitée l'année suivante.

Noriko Ogawa est une récitaliste et une chambriste réputée. Elle a travaillé en compagnie de musiciens tels Steven Isserlis, Martin Roscoe, Michael Collins, Peter Donohoe ainsi que l'Ensemble à vents du Philharmonique de Berlin. Sa partenaire musicale, la pianiste Kathryn Stott et elle se sont produites dans le cadre des BBC Proms, ont réalisé une tournée au Japon et ont créé le Concerto pour deux pianos de Graham Fitkin, *Circuit*. Défenseuse de la nouvelle musique, elle a participé à de

nombreuses créations incluant des œuvres de Dai Fujikura et Richard Dubugnon.

Noriko Ogawa apparaît régulièrement comme juge dans des concours de piano incluant le concours BBC Young Musician et le Concours international de piano de Munich. Elle est la présidente du Concours international de piano de Hamamatsu ainsi que directrice musicale de son Académie internationale de piano. En 2021, Noriko Ogawa était professeure à la Guildhall School of Music and Drama de Londres ainsi que professeure spécialement nommée au Conservatoire de musique de Tokyo et conseillère artistique de la Salle symphonique Muza Kawasaki. Elle a reçu le Prix des Arts du Ministère de l'éducation du Japon en reconnaissance pour sa contribution exceptionnelle au profil culturel du Japon à travers le monde. Noriko Ogawa se consacre également avec passion aux œuvres de charité et a recueilli 40 000 £ pour le Tsunami Fund de la Croix rouge britannique. De plus, elle a fondé les « Jamie's Concerts », une série de concerts pour les enfants autistes et leurs parents.

www.norikoogawa.co.uk

Previously released

Vol. 1 (BIS-2215) TT: 78'02

7 Gnossiennes; Le Piccadilly; Chapitres tournés en tous sens; Avant-dernières pensées; Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois; Sonatine bureaucratique; Poudre d'or (Valse); Embryons desséchés; Descriptions automatiques; Heures séculaires et instantanées; Prélude en tapisserie; Les trois valse distinguées du précieux dégoûté; Je te veux (Valse); Trois Gymnopédies

'In this utterly delightful disc [Ogawa] manages to convey not only Satie's quirkiness, but his honesty.' *BBC Music Magazine*

« Une interprétation mesurée... un Satie débarrassé de son fatras satirique et de sa mystagogie. » *Classica*

Empfohlen – „Hier liegt eine Einspielung einer Interpretin vor, die sich profunde Gedanken gemacht hat und so neue, eigenständige Perspektiven eröffnet.“ *klassik.com*

Vol. 2 (BIS-2225) TT: 75'22

Prélude de La porte héroïque du ciel; Sports et divertissements; Trois Sarabandes; Préludes flasques (pour un chien); Véritables préludes flasques (pour un chien); Sonneries de la Rose+Croix; Menus propos enfantins; Enfantillages pittoresques; Trois préludes du Fils des étoiles; Peccadilles importunes; Trois nouvelles enfantines

'Ogawa succeeds admirably, aided and abetted at every turn by her beautiful, straight-strung Érard, its vividly distinct registers expertly captured by the BIS engineers.' *Gramophone*

'Ogawa's performance is articulate, restrained and, like Satie himself, eloquent.' *Limelight*

Vol. 3 (BIS-2325) TT: 80'32

Vexations – Satie's theme performed 142 times

« Noriko Ogawa relève avec panache le défi de cette œuvre au mystère insoluble en proposant des solutions toutes personnelles. » *Classica*

'A poised and sensitive performance... haunting, unsettling and after a while, possibly even hypnotic.' *www.thewholenote.com*

'This is an absorbing and rewarding account, with some delightful surprises for those who persist..' *BBC Music Magazine*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



*Erik SATIE peint par
lui-même, avec une pensée:
" Je suis venu au monde très
jeune dans un temps très vieux.."*



Erik SATIE
par lui-même



*Etude pour un buste
de M. ERIK SATIE
peint par lui-même,
avec une pensée :
" Je suis venu au monde
très jeune dans un temps
très vieux.."*



*Projet pour un
buste de M.
ERIK SATIE
(peint par lui-même),
avec une pensée :
" Je suis venu au monde
très jeune dans un
temps très vieux.."*

Studies for a bust of Mr Erik Satie painted by himself, with a thought:
I came into the world very young, in an age that was very old.



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

BIS Records would like to thank the Tokyo College of Music for making its 'J Studio' available for this recording.



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: August 2018 at the Tokyo College of Music, Japan
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Takahiro Natori

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Post-production: Original format: 24-bit/96 kHz
Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2021
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover: self-portrait by Erik Satie
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2335 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

Photo: © Taira Tairadate



BIS-2335