



ésoterik satie

NORIKO OGAWA plays
ERIK SATIE on an
1890 ERARD piano

VOL. 5



SATIE, Erik (1866–1925)

1	Prélude d'Éginhard (1893)	1'28
	Pièces froides (1897)	15'12
	Airs à faire fuir	
2	1. D'une manière très particulière	2'59
3	2. Modestement	1'07
4	3. S'inviter	2'55
5	Airs à faire fuir No. 2 (version plus chromatique)	0'26
	Danses de travers	
6	1. En y regardant à deux fois	1'42
7	2. Passer	1'20
8	3. Encore	2'17
9	Danse de travers II	2'11
	Nouvelles pièces froides (1907)	6'16
10	1. Sur un mur	2'06
11	2. Sur un arbre	1'38
12	3. Sur un pont	2'27

	Prélude du Nazaréen (en deux parties) (1892)	7'12
13	I. Assez lent	4'11
14	II. Assez lent	2'58
	uspuđ (Ballet chrétien en trois actes) (1892)	20'26
15	1. Acte I. Une plage déserte	8'43
16	2. Acte II. La maison d'uspuđ	4'53
17	3. Acte III. Le sommet d'une montagne ; au-dessus un crucifix	6'42
	Danses gothiques (1893)	7'54
	(Cultifiements et Coadunations Choristiques. Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme)	
18	1. À l'occasion d'une grande peine	2'30
19	2. Dans laquelle les Pères de la Très Véritable et Très Sainte Église sont invoqués	0'35
20	3. En faveur d'un malheureux	0'13
21	4. À propos de Saint Bernard et de Sainte Lucie	0'28
22	5. Pour les pauvres trépassés	2'00
23	6. Où il est question du pardon des injures reçues	0'36
24	7. Par pitié pour les ivrognes, honteux, débauchés, imparfaits, désagréables, et faussaires en tous genres	0'23
25	8. En le haut honneur du vénéré Saint Michel, le gracieux Archange	0'29
26	9. Après avoir obtenu la remise de ses fautes	0'35
27	[Sans titre, peut-être pour la Messe des pauvres] (1893)	0'58

	Trois Harmonies (1895)	1'27
28	1. Lent	0'22
29	2. Très modéré	0'36
30	3. Pas vite	0'24
31	Prière (1894)	1'02
32	Leitmotiv du 'Panthée' (1891)	0'42
33	Fête donnée par les Chevaliers Normands en l'Honneur d'une jeune Demoiselle (XI^e siècle) (1892)	2'32
	Ogives (1886?)	8'21
34	1. Très lent	1'38
35	2. Très lent	2'24
36	3. Très lent	1'47
37	4. Très lent	2'22
38	[Pièce Rose+Croix sans titre – ? Marche] (1891)	0'42

TT: 76'04

Noriko Ogawa *piano*

Instrumentarium

Érard Grand Piano No. 69351, from 1890

The majority of the pieces on this recording come from Erik Satie's so-called mystical period. Their atmosphere is mostly severe, influenced by medieval plainsong, and the writing is deliberately simple and deceptively awkward. Alfred Cortot called it 'asexual' as well. Avoiding all pathos, Satie resorted to austere melodies based on rhythms simplified to the extreme and on chord sequences that depart from the laws of classical harmony; he turned away from the concepts of development and variation in favour of simple repetition of perfectly symmetrical phrases. In other words, he broke completely with the classical-romantic tradition. In its purity and abstraction, Satie's music from this period seems surprisingly modern by comparison with that of his contemporaries, and is reminiscent of the approach of the American minimalists of the 1960s and 1970s. The title of this disc is 'Ésoterik Satie', from the nickname given by the writer and humorist Alphonse Allais, who met the composer in the late 1880s at the cabaret Le Chat Noir, where Satie was employed as house pianist.

After a rather short adolescence, I became an ordinarily tolerable young man, nothing more. It was at this moment of my life that I started to think and to write musically. Yes! Troublesome idea!... Very troublesome idea!... Indeed, because I did not delay making use of an unpleasant originality, irrelevant, anti-French, against nature, etc... (Recoins de ma vie, 1924)

The four *Ogives* are among Satie's earliest compositions. Written in 1886, they mark the beginning of symbolism and esotericism in his compositions, as their title immediately reveals. According to the composer's brother Conrad Satie, 'it was by contemplating the pointed arches [of Notre Dame de Paris] for days on end that the composer conceived the *Ogives*'. It has also been claimed that he was inspired by the pointed windows of the St Laurent Church in the 10th Arrondissement, next door to his father's music store. Uncomfortable in Parisian society and fresh out of the 'penitentiary' (as he called the Paris Conservatoire), Satie preferred the calm of the National Library where he consulted works on medieval architecture. A protruding

rib in a Gothic vault, often found in cathedrals, the ogive symbolizes the medieval and esoteric world in which Satie was then interested. The atmosphere of these pieces, which the composer described as being ‘in the mystical-liturgical genre’ is created by the constant *très lent* (very slow) tempo and the lack of development or variation. The four pieces have the same structure: a modal melody reminiscent of Gregorian plainchant is presented in octaves, then repeated, harmonized in perfect chords (*fortissimo*), repeated again in a more ‘airy’ version of this harmonization (*piano*) before ending with a resumption of the ‘full’ harmonization (*fortissimo*). The combination of the slow tempo, simple melody and blocks of chords seems to evoke a great organ or a cantor and his congregation, echoing in a cathedral.

The ‘mystical and half-Christian ballet’ *uspud* is one of those works where we cannot say whether it was an experiment taken to the extreme or a prank. To add to the mystification, a leaflet appeared in which Satie declared that the ballet had been ‘performed on 20th December 1892 at the Théâtre National de l’Opéra in Paris’. What Satie is careful not to say is that this performance was given by himself and the author of the libretto, the poet Contamine de Latour, for the director of that honourable institution, who had been threatened with a duel if he refused to listen to it. According to Latour, *uspud* was ‘a combination of all the extravagances that might astonish the audience’. The libretto, which contains no capital letters, is inspired by the prose poem *La tentation de saint Antoine* by Gustave Flaubert and evokes the conversion of the pagan Uspud. The work also included musical interludes for flutes, harps and strings. Performed as a shadow play at the Auberge du Clou, with Satie himself on the harmonium, the work ‘aroused wild approval and violent disapproval’ (de Latour). In fact, *uspud* is ill suited to any naturalistic performance because of its extravagant scenic requirements (‘St Cléophème spits his teeth into his hand; St Micamar, his eyes on a platter;... St Japuis’ forehead is open and doves escape from it’) and the absence of any narrative action. The music

has a hieratic, imperturbable, fragmented and repetitive character and thus, more than 70 years ahead of its time, seems to anticipate minimalism. Right from the outset, its solemn and dreamy tone is characterized by a strange mysticism, aiming both to evoke ‘primitive’ music and to attain an abstract, detached and timeless rarefaction. *uspud* did not receive its stage première until 1979.

The *Danses gothiques*, composed shortly afterwards, in March 1893, are dedicated ‘to the Transcendent, Solemn and Representative Ecstasy of St Benedict, and the Preparatory Methodology of the Most Powerful Benedictine Order. 21st March 1893 in Paris, the sun shining on the earth’. It is possible to regard this work as a continuous piece consisting of interdependent motifs, divided into nine parts introduced by titles which sometimes appear in the middle of the motifs. Composed during the Satie’s tumultuous relationship with the painter Suzanne Valadon (who painted a famous portrait of the composer), which lasted from January to June 1893, the *Danses gothiques*, despite their detached tone and uniformly slow tempo, bear witness to the first tensions that emerged between these two very different artists. There is nothing dance-like in these pieces, and we do not know what exactly they depict. The indication at the very top of the first page: ‘...for the greatest calm and the utter tranquillity of my Soul’, can be considered as a yearning for inner peace as well as a request for forgiveness from heaven and its saints for this erotic misguidance. The score contains more and more ‘blank spaces’ which seems visually to evoke the ‘icy loneliness that fills the head with emptiness and the heart with sadness’ that he claimed that the end of the relationship caused him. We do not know of any other romantic entanglements involving Satie.

The *Four Preludes*, published in 1929 thanks to the efforts of Darius Milhaud, are in fact pieces of various origins. The first prelude is called *Fête donnée par les Chevaliers Normands en l’Honneur d’une jeune Demoiselle*. Composed in the summer of 1892 (although its first sketches date back to 1884), the piece is inspired

by plainchant, but we do not know what circumstances it was intended for. It is the opposite of the *Ogives* in that the modal theme appears first in harmonized form before returning on its own.

The second, *Prélude d'Éginhard*, is a short piece in the Gregorian style dedicated to Joséphin Peladan, the grand-master 'Sâr' (the honorary title of the kings of ancient Babylon) of the 'Rose-Croix catholique du temple et du grail', an artistic movement close to symbolism and esotericism. It probably comes from a stage score about which nothing is known, and was composed in late 1893, a few months after the end of Satie's relationship with Suzanne Valadon. As for the mysterious title, it might hint at a lover's plea, but it could also have been inspired by a wrought iron decoration located on rue Éginhard in the Marais district in Paris representing the letters S and A (for St Anastase), which has a striking visual similarity with the way Satie signed his initials.

The remainder of this collection is the *Prélude du Nazaréen*, dated 12th June 1892 – a single work divided into two parts, which could be a preliminary version of a Gloria, believed lost, from the *Messe des pauvres* composed between 1893 and 1895. They are all that remains of the incidental music for a mystical play in three acts by Henri Mazel, a poet close to the Symbolists. Here Satie adopts a 'punctuation form' in which recurring cadences of different lengths act like commas or full stops within the repeating cells on the basis of which the music unfolds.

A collection of three posthumous pieces published in 1969, named *Pages mystiques* and edited by Robert Caby, a great champion of Satie's music, consists of *Prière* (1894), *Vexations* and the three *Harmonies* (1895). Like *Vexations*, available on a previous disc in this series, *Prière* and the three short *Harmonies* seem to be highly chromatic harmonization exercises, intended perhaps for mystical contemplations – hence the title chosen by the editor for this collection.

Three other short pieces that can be associated with Satie's mystical period are

also included in this recital:

The *Pièce Rose+Croix sans titre – Marche* was composed in January 1891. In the absence of documentary evidence, however, nothing allows us to associate it with certainty with the Rosicrucian religious movement.

The *Leitmotiv du ‘Panthée’*, dated 28th October 1891, was intended to accompany the reading of a short story by Sâr Peladan, telling the story of a composer obsessed with the manufacture of gold by alchemy and forced to perform in a cabaret in Montmartre. It consists of a long monodic line one could imagine being performed on a trumpet. It can be regarded as Satie’s earliest known mystical composition.

Sans titre, an untitled piece which may have been planned for the *Messe des pauvres*, dates from 15th July 1893 and consists of a chord sequence that can be played on the harmonium or organ. It was not published until 1995.

After a silence of almost two years, from 1895 to 1897, Satie decided to return to a more cheerful music; he described the result with a very characteristic irony: ‘To write my *Pièces froides*, I used a recording kaleidophone. It took seven minutes. I called my servant so that he could listen to them.’ Composed in March 1897, the six pieces in the *Pièces froides* are divided into two sets of three, *Airs à faire fuir* and *Danses de travers*, and mark a definitive move away from music ‘on its knees’ in favour of greater rhythmic fluidity, a more varied harmonic language and – above all – more lively tempos. The famous fanciful markings, as used in the scores of the *Gnossiennes* of 1889 and 1890, also make a return. While the three *Airs à faire fuir* bask in a climate reminiscent of the *Gnossiennes*, the *Danses de travers* seem to be closer to Gabriel Fauré. The three pieces are like variations of the same idea: an endlessly repeated motif above an unchanging, arpeggiated bass. This recording also includes another, very short version of the second of the *Airs* described as ‘more chromatic’ as well as another *Danse de travers*, closer to the mood of the *Airs à faire fuir*, which remained unpublished until 1970.

Despite their title, the *Nouvelles pièces froides* – ‘Sur un mur’, ‘Sur un arbre’ and ‘Sur un pont’, composed in April 1907, have no connection with the *Pièces froides* of 1897. They bear witness to the composer’s interest in contrapuntal writing for voices, no doubt inspired by the studies he had undertaken at the Schola cantorum in 1905. It has been suggested that in each of them Satie tried his hand at a stylistic exercise: in the manner of Debussy in the first piece, Fauré in the second and... Wagner in the third! They were discarded by the composer, and had to wait until 1968 for their first publication.

© *Jean-Pascal Vachon 2021*

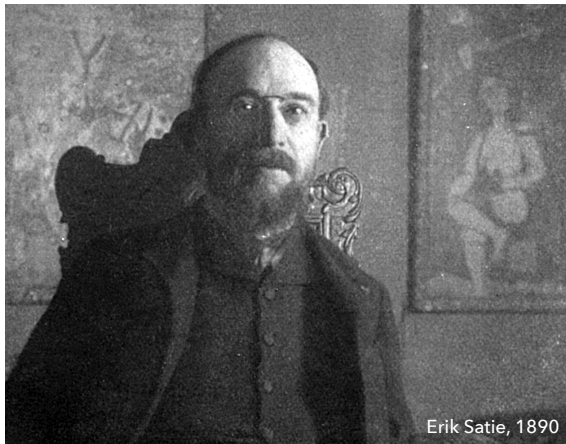
Noriko Ogawa has achieved considerable renown throughout the world since her success at the Leeds International Piano Competition. Her ‘ravishingly poetic playing’ (*The Telegraph*) sets her apart and has earned her recognition as a fine Debussy specialist, with her recording of Debussy *Images* named 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 Competi-

tion, 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



Erik Satie, 1890

Die hier eingespielten Werke stammen größtenteils aus Erik Saties sogenannter „mystischen Periode“. Ihre vom Gregorianischen Gesang beeinflusste Atmosphäre ist zumeist streng, der Tonsatz bewusst schlicht und trügerisch ungelenkt. (Alfred Cortot würde „asexuell“ hinzufügen.) Jeglichem Pathos abhold, verwendet Satie herbe Melodien, die auf äußerst vereinfachten Rhythmen basieren, und Akkordfolgen, die die Gesetze der klassischen Harmonik außer Acht lassen; zugunsten einfacher Wiederholungen vollkommen symmetrischer Phrasen wendet er sich zudem von den Konzepten der Entwicklung und Variation ab. Mit anderen Worten: Er bricht gänzlich mit dem klassisch-romantischen Erbe. In ihrer Reinheit und Abstraktion wirkt Saties Musik aus dieser Periode im Vergleich zu der seiner Zeitgenossen überraschend modern und lässt an die amerikanischen „Minimalisten“ der 1960er und 1970er Jahre denken. Wir haben uns entschieden, dieses Album „Ésoterik Satie“ zu nennen – nach dem Spitznamen, den der Schriftsteller und Humorist Alphonse Allais seinem Komponistenfreund gab, den er Ende der 1880er Jahre im *Le Chat noir* kennenlernte, jenem Cabaret, in dem Satie als Hauspianist arbeitete.

Nach einer recht kurzen Jugendzeit wuchs ich zu einem ganz akzeptablen jungen Mann heran, mehr nicht. In dieser Phase meines Lebens begann ich, musikalisch zu denken und zu schreiben. Ja! Fatale Idee! ... ausgesprochen fatale Idee! ... Denn in der Tat zögerte ich nicht, von einer unleidlichen Eigentümlichkeit Gebrauch zu machen, die allgemein missfiel, die antifranzösisch, widernatürlich etc. war ... (*Recoins de ma vie* [Winkel meines Lebens], 1924)

Die vier ***Ogives*** (*Spitzbögen*) gehören zu Saties frühesten Kompositionen. 1886 entstanden, markieren sie den Einzug von Symbolismus und Esoterik in sein Schaffen, worauf bereits der Titel verweist. Laut Conrad Satie, seinem Bruder, „betrachtete der Komponist tagelang die Spitzbögen [der Kathedrale Notre Dame], als er die *Ogives* konzipierte“. Darüber hinaus könnten ihn die Spitzbogenfenster der Kirche Saint-Laurent im 10. Arrondissement inspiriert haben, die sich neben dem Musikalienhandel seines Vaters befand. Für das gesellschaftliche Treiben von Paris

nicht geschaffen und soeben dem „Zuchthaus“ entkommen, als das er das Conservatoire empfand, zog Satie die Ruhe der Bibliothèque nationale vor, wo er Bücher über mittelalterliche Architektur konsultierte. Der Spitzbogen, eine markante gotische Gewölberippe, wie sie sich häufig in Kathedralen findet, symbolisiert somit die mittelalterliche und esoterische Welt, für die sich Satie damals interessierte. Die Atmosphäre dieser Stücke „in mystisch-liturgischer Manier“ (Satie) verdankt sich einem durchweg „sehr langsamen“ Tempo und dem Verzicht auf Entwicklung und Variation. Alle vier Stücke weisen dieselbe Struktur auf: Eine modale, gregorianisch anmutende Melodie wird in Oktaven eingeführt und dann wiederholt, in reinen Akkorden harmonisiert (*fortissimo*), erneut in einer „luftigeren“ Version dieser Harmonisierung wiederholt (*piano*), um dann mit einer Reprise der „vollen“ Harmonisierung (*fortissimo*) zu enden. Die Kombination aus langsamem Tempo, schlichter Melodik und Akkordblöcken erinnert an eine große Orgel oder einen Kantor und seine Gemeinde, deren Klang in einer Kathedrale widerhallt.

Das „mystische und halb christliche Ballett“ *uspuđ* gehört zu jenen Werken, bei denen unklar ist, ob es sich um ein bis in seine letzten Konsequenzen durchgeführtes Experiment oder um einen Schabernack handelt. Um die Sache noch verwirrender zu machen, ließ Satie sogar eine Broschüre drucken, in der zu lesen stand, das Ballett sei „am 20. Dezember 1892 im Théâtre National de l’Opéra de Paris“ aufgeführt worden. Dabei unterschlug er freilich, dass es sich lediglich um eine Probevorführung (Mitwirkende: Satie und Contamine de Latour, der Autor des Librettos) für den Direktor dieser ehrenwerten Institution handelte, dem man mit einem Duell gedroht hatte, sollte er sich weigern, das Ballett anzuhören. Latour zufolge war *uspuđ* „ein Sammelsurium aller erdenklichen Extravaganzen, die geeignet waren, das Publikum in Erstaunen zu versetzen“. Das Libretto, das keine Großbuchstaben enthält, basiert auf Gustave Flauberts Prosagedicht *Die Versuchung des heiligen Antonius* und erzählt von der Bekehrung des Heiden Uspuđ, wobei musikalische Zwischenspiele für

Flöten, Harfen und Streicher vorgesehen sind. Als Schattenspiel in der Auberge du Clou aufgeführt (mit Satie am Harmonium), erregte das Werk „frenetische Begeisterung und heftige Ablehnung“ (de Latour). Tatsächlich widersetzt sich *uspud* aufgrund seiner extravaganten szenischen Anforderungen („der heilige Kleophem speit seine Zähne in seine Hand [...] die heilige Micamar, die Augen auf einem Präsentierteller [...] der heilige Japuis, mit offener Stirn, aus der Tauben emporsteigen“) und dem Fehlen jeglicher narrativen Handlung einer angemessenen Beschreibung. Die Musik ist hieratisch, unbeirrbar, parzelliert, repetitiv und weist damit, 70 Jahre im Vorfeld, auf den Minimalismus voraus. Ihren feierlichen, schwärmerischen Klang prägt von Anfang an eine wundersame Mystik, die sowohl eine „primitive“ Musik heraufbeschwören als auch eine abstrakte, aparte und zeitlose Verknappung erzielen will. Seine szenische Premiere erlebte *uspud* erst 1979.

Die wenig später, im März 1893 komponierten *Danses gothiques* (Gotischen Tänze) sind „der transzendenten, feierlichen und repräsentativen Verzückung des heiligen Benedikt, Begründer und Methodiker des hochmächtigen Ordens der Benediktiner“ gewidmet. Paris, der 21. März 93, die Sonne über der Erde“. Man könnte diese Tänze als ein kontinuierliches, aus aufeinander bezogenen Motiven komponiertes Werk beschreiben, das in neun Abschnitte unterteilt ist, deren Überschriften bisweilen die Motivik zerteilt. Die Entstehung der *Danses gothiques* fällt mitten in die Zeit der turbulenten Affäre des Komponisten mit der Malerin Suzanne Valadon (die uns ein berühmt gewordenes Porträt des Komponisten hinterlassen hat), welche von Januar bis Juni 1893 dauerte. Trotz ihres gleichmütigen Tonfalls und ihres einheitlich langsamen Tempos zeugen sie von den ersten Spannungen, die zwischen den beiden so unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten auftraten. Diese Tänze haben nichts Tänzerisches an sich, und wir wissen nicht, was genau sie darstellen. Der Hinweis zuoberst der ersten Seite – „... für die größtmögliche Ruhe und Friedsamkeit meiner Seele“ – kann ebenso als ein Streben nach

innerem Frieden wie als eine Bitte um Vergebung an den Himmel und seine Heiligen für diese erotische Verirrung gedeutet werden. Das Notenbild lichtet sich zusehends, was visuell jene „frostige Einsamkeit, die den Kopf mit Leere und das Herz mit Traurigkeit füllt“ evozieren mag, welche die amouröse Zäsur in Satie her-vorrief. Es ist nicht bekannt, dass er eine andere Liebesbeziehung gehabt hätte.

Die *Quatre Préludes*, 1929 von Darius Milhaud herausgegeben, sind in Wirklichkeit Stücke unterschiedlichen Ursprungs. Das erste *Prélude* trägt den Titel *Fête donnée par les Chevaliers Normands en l'Honneur d'une jeune Demoiselle* (Fest der normannischen Ritter zu Ehren einer jungen Dame). Das im Sommer 1892 komponierte Stück, dessen erste Skizzen auf das Jahr 1884 zurückgehen, ist vom Gregorianischen Gesang inspiriert, doch die Umstände, für die es gedacht war, sind nicht bekannt. Ihr Verlauf kehrt den der *Ogives* gewissermaßen um: Das modale Thema erscheint zunächst harmonisiert, um dann auf sich allein gestellt zu werden.

Auch das kurze zweite Stück, *Prélude d'Éginhard*, huldigt der Gregorianik. Gewidmet ist es Joséphin Peladan, dem Großmeister „Sâr“ (Ehrentitel der Könige im alten Babylon) der „Katholischen Rosenkreuzer vom Tempel und vom Graal“ – einer künstlerischen Bewegung, die dem Symbolismus und der Esoterik nahestand. Ende 1893 komponiert, einige Monate nach dem Ende seiner Beziehung mit Suzanne Valadon, stammt es wahrscheinlich aus einer unbekannten Bühnenmusik. Den rätselhaften Titel hat man als Liebeswerbung gedeutet, er könnte aber auch auf schmiedeeiserne Ornamente in der Rue Éginhard im Pariser Stadtteil Marais zurückgehen, die die Buchstaben S und A (für Sainte Anastase) darstellen und eine merkwürdige grafische Ähnlichkeit mit Saties Initial-Unterschrift aufweisen.

Der Zyklus schließt mit dem auf den 12. Juni 1892 datierten *Prélude du Nazaréen* (Präludium des Nazareners) – einem zweiteiligen Werk, bei dem es sich vielleicht um die Frühfassung eines verschollenen Glorias aus der *Messe des pauvres* (1893–95)) handeln könnte. Sie sind die einzigen Überreste einer Begleitmusik zu

einem dreiaktigen mystischen Schauspiel von Henri Mazel, einem den Symbolisten nahestehenden Dichter. Satie wendet hier eine „Interpunktionsweise“ an, bei der wiederkehrende Kadenzun unterschiedlicher Länge als Kommas oder Punkte innerhalb repetitiver Zellen fungieren, aus denen sich die Musik aufbaut.

Eine 1969 posthum veröffentlichte Sammlung dreier Stücke mit dem Titel *Pages mystiques* (*Mystische Blätter*), herausgegeben von Robert Caby, einem großen Verfechter der Musik Saties, enthält die **Prière** (*Gebet*, 1894), *Vexations* (*Schikanen*) und die drei **Harmonies** (1895). Wie die *Vexations* (BIS-2325) scheinen die *Prière* und die drei kurzen *Harmonies* um hochchromatische Harmonisierungsübungen zu sein, die vielleicht für die mystische Kontemplation gedacht waren – daher auch der vom Herausgeber gewählte Obertitel.

Diese Einspielung enthält drei weitere kurze Stücke, die mit Saties mystischer Periode in Verbindung stehen dürften.

Das **Pièce Rose+Croix sans titre – Marche** (*Rosenkreuzer-Stück ohne Titel – Marsch*) wurde im Januar 1891 komponiert. Die lückenhafte Quellenlage gestattet es allerdings nicht, eine zweifelsfreie Verbindung mit der Rosenkreuzer-Bewegung herzustellen.

Das **Leitmotiv du « Panthée »** (*Leitmotiv aus „Panthée“*) vom 28. Oktober 1891 sollte die Lesung einer Novelle von Sâr Peladan begleiten, in der es um einen Komponisten geht, der von der alchemistischen Herstellung von Gold besessen und gezwungen ist, in einem Cabaret auf dem Montmartre zu spielen. Es besteht aus einer langen monodischen Linie, die sich auch für die Ausführung auf einer Trompete eignet. Es dürfte das erste der uns bekannten mystischen Werke Saties sein.

Das **Pièce sans titre** (*Stück ohne Titel*), möglicherweise für die *Messe des pauvres* gedacht, ist auf den 15. Juli 1893 datiert und besteht aus einer Akkordfolge, die auf einem Harmonium oder einer Orgel gespielt werden kann. Es wurde erst 1995 veröffentlicht.

Nach einer fast zweijährigen Pause von 1895 bis 1897 beschloss der Komponist, sich wieder heiterer Musik zuzuwenden und charakterisierte das Resultat mit der ihm eigenen Ironie: „Um meine **Pièces Froides** (Kalten Stücke) zu schreiben, benutzte ich einen Kaleidophon-Aufzeichner. Das dauerte sieben Minuten. Ich rief meinen Diener und spielte sie ihm vor.“ Die sechs *Pièces froides*, im März 1897 komponiert, sind in zwei Dreiergruppen mit den Obertiteln *Airs à faire fuir* (Melodien zum Weglaufen) bzw. *Danses de travers* (Quertänze) unterteilt. Sie markieren die endgültige Abkehr von der „kniefälligen“ Musik hin zu einer flexibleren Rhythmik, einer vielfältigeren harmonischen Sprache und vor allem zu lebhafteren Tempi. Auch die berühmten skurrilen Vortragsanweisungen, die wir aus den *Gnossiennes* von 1889 und 1890 kennen, kehren wieder. Während die drei *Airs à faire fuir* atmosphärisch an die *Gnossiennes* erinnern, lassen die *Danses de travers* an Gabriel Fauré denken. Alle drei Stücke scheinen Variationen desselben Gedankens zu sein: Über einem unveränderlichen Arpeggio im Bass wird ein Motiv unablässig wiederholt. Diese Einspielung enthält eine weitere, sehr kurze Version des zweiten *Air* mit dem Zusatz „chromatischere Fassung“ sowie eine weitere *Danse de travers*, deren Tonfall den *Airs à faire fuir* nähersteht und die bis 1970 unveröffentlicht blieb.

Ihrem Titel zum Trotz weisen die **Nouvelles pièces froides** (Neue kalte Stücke – im Einzelnen: „Auf einer Mauer“, „Auf einem Baum“ und „Auf einer Brücke“), die im April 1907 komponiert wurden, keine Verbindung zu den *Pièces froides* von 1897 auf. Sie zeugen von dem Interesse des Komponisten an kontrapunktischer Stimmführung, zweifellos inspiriert durch seine Studien an der Schola Cantorum im Jahr 1905. Es heißt, Satie habe sich in jedem dieser Stücke an Stilübungen versucht, wobei im ersten Debussy Pate stand, im zweiten Fauré und im dritten ... Wagner! Vom Komponisten verworfen, mussten die Stücke bis 1968 auf ihre Veröffentlichung warten.

© Jean-Pascal Vachon 2021

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 pièces réunies sur cet enregistrement appartiennent pour la plupart à la période dite mystique d'Érik Satie. L'atmosphère y est le plus souvent sévère, influencée par le plain-chant médiéval et l'écriture est délibérément simple, faussement maladroite. Alfred Cortot ajoutera « asexuée ». Refusant tout pathos, Satie recourt à des mélodies austères reposant sur des rythmes simplifiés à l'extrême, à des enchaînements d'accords qui s'éloignent des lois de l'harmonie classique et se détourne des concepts de développement et de variation pour plutôt privilégier de simples répétitions de phrases parfaitement symétriques. En d'autres mots, il rompt totalement avec l'héritage classico-romantique. Dans sa pureté et son abstraction, la musique de Satie de cette période nous apparaît étonnamment moderne en comparaison de celle de ses contemporains et n'est pas sans rappeler la démarche des « minimalistes » américains des années 1960 et 1970. Nous avons choisi d'intituler ce récital « Ésoterik Satie », du surnom que donna l'écrivain et humoriste Alphonse Allais à son ami compositeur dont il fit la connaissance à la fin des années 1880 au cabaret Le Chat noir, l'établissement où officiait Satie en tant que pianiste maison.

Après une assez courte adolescence, je devins un jeune homme ordinairement potable, pas plus. C'est à ce moment de ma vie que je commençai à penser et à écrire musicalement. Oui ! Fâcheuse idée !... très fâcheuse idée !... En effet, car je ne tardai pas à faire usage d'une originalité délicate, hors de propos, anti-française, contre nature, etc... (*Recoins de ma vie*, 1924)

Les quatre **Ogives** sont parmi les premières compositions de Satie. Écrites en 1886, elles marquent l'entrée du symbolisme et de l'ésotérisme dans ses compositions que le titre révèle d'emblée. Selon Conrad Satie, le frère du compositeur, « c'est en contemplant les ogives de [Notre Dame de Paris] pendant des jours entiers que le compositeur a conçu *Ogives* ». On a aussi dit qu'il a pu s'inspirer des fenêtres en ogive de l'église Saint-Laurent, dans le 10^e arrondissement, située à côté du magasin de musique de son père. Peu à l'aise dans la société parisienne et frais sorti du « pénit-

tencier » pour reprendre le terme qu'il utilisa pour décrire le Conservatoire, Satie préférait le calme de la Bibliothèque nationale où il consultait des ouvrages consacrés à l'architecture médiévale. Nervure saillante dans la voûte gothique et que l'on retrouve souvent dans les cathédrales, l'ogive symbolise donc le monde médiéval et ésotérique auquel Satie s'intéressait alors. L'atmosphère de ces pièces « dans le genre mystico-liturgique » (pour reprendre ses termes) est créée par le tempo uniforme « très lent » et l'absence de développement et de variation. Les quatre pièces adoptent la même structure : une mélodie modale rappelant le plain-chant grégorien est exposée en octaves puis est répétée, harmonisée en accords parfaits (*fortissimo*), répétée à nouveau dans une version plus « aérée » de cette harmonisation (*piano*) avant de conclure avec la reprise de l'harmonisation « pleine » (*fortissimo*). La combinaison du tempo lent, de la mélodie simple et des blocs d'accords semble évoquer un grand orgue ou encore un chantré et son assemblée, résonant dans une cathédrale.

Le « ballet mystique et mi-chrétien » *uspud* est l'une de ces œuvres dont on ne sait s'il s'agit d'une expérience poussée jusqu'à ses dernières conséquences ou d'un canular. Afin d'ajouter à la mystification, Satie fit même imprimer sur une brochure que le ballet avait été « présenté le 20 décembre 1892 au Théâtre National de l'Opéra de Paris ». Ce que Satie se garde bien de dire, c'est qu'en fait de présentation, le ballet fut plutôt joué par lui-même et l'auteur du livret, le poète Contamine de Latour, au directeur de l'honorable institution menacé d'un duel s'il refusait de l'entendre. Selon Latour, *uspud* était « un conglomerat de toutes les extravagances susceptibles d'étonner le public ». Le livret, qui ne contient aucune lettre majuscule, s'inspire du poème en prose *La tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert et évoque la conversion du païen Uspud. Il prévoyait également des interludes musicaux pour flûtes, harpes et cordes. Jouée comme un théâtre d'ombres à l'Auberge du Clou, avec Satie lui-même à l'harmonium, l'œuvre « suscita une folle approbation et une violente réprobation » (de Latour). En réalité, *uspud* résiste à toute repré-

sensation littérale en raison de ses exigences scéniques extravagantes (« Saint Cléopâtre, crache ses dents dans sa main ; Sainte Micamar, les yeux dans un plateau ; (...) Saint Japuis, le front ouvert et des colombes s'en échappent ») et de l'absence de toute action narrative. La musique affiche un caractère hiératique, imperturbable, parcellisée et répétitive et semble ainsi annoncer, plus de 70 ans à l'avance, le minimalisme. Son ton solennel et rêveur dès les premières notes est marqué par un étrange mysticisme visant à la fois à évoquer une musique « primitive » et à parvenir à une raréfaction abstraite, détachée et hors du temps. *uspu*d devra attendre 1979 pour sa création scénique.

Les *Danses gothiques*, composées peu après, en mars 1893, sont dédiées « à la Transcendante, Solennelle et Représentative Extase de Saint Benoît, Préparatoire et Méthodique du Très Puissant Ordre des Bénédictins. Le 21 Mars de 93 à Paris, le soleil étant sur la terre ». On pourrait qualifier cette œuvre de pièce continue faite de motifs interdépendants, divisée en neuf morceaux introduits par des titres qui apparaissent parfois au milieu des motifs. Composées au milieu de la liaison tumultueuse du compositeur avec l'artiste peintre Suzanne Valadon (qui nous laissera un portrait devenu célèbre du compositeur) qui dura de janvier à juin 1893, les *Danses gothiques*, malgré leur ton détaché et le tempo uniformément lent, témoignent des premières tensions apparues entre les deux artistes que tout opposait. Rien de dansant dans ces pièces dont on ne sait ce qu'elles évoquent exactement. L'indication tout en haut de la première page : « ...pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme », peut être considérée comme une aspiration à la paix intérieure ainsi qu'une demande en pardon au ciel et à ses saints pour cet égarement érotique. La partition fait voir un envahissement progressif de « blancs » qui semble évoquer visuellement la « solitude glaciaire remplissant la tête de vide et le cœur de tristesse » que lui causa, dit-il, sa rupture amoureuse. On ne lui connaît aucune autre aventure sentimentale.

Les *Quatre Préludes* publiés en 1929 sous l'égide de Darius Milhaud sont en

réalité des pièces aux origines variées. Le premier prélude s'intitule ***Fête donnée par les Chevaliers Normands en l'Honneur d'une jeune Demoiselle***. Composée à l'été 1892, mais ses premières esquisses remonteraient à 1884, la pièce s'inspire du plain-chant mais on ne sait à quelles circonstances elle se destinait. Elle procède à l'inverse des *Ogives* en ce sens que le thème modal apparaît d'abord harmonisé avant de revenir seul.

Le second, ***Prélude d'Éginhard***, est une courte pièce d'allure grégorienne dédiée à Joséphin Peladan, le grand-maître « Sâr » (le titre honorifique des rois de l'ancienne Babylone) de la « Rose-Croix catholique du temple et du graal », un mouvement artistique proche du symbolisme et de l'ésotérisme. Elle provient probablement d'une musique de scène dont on ignore tout et a été composée fin 1893, quelques mois après la fin de sa liaison avec Suzanne Valadon. Au sujet du titre, mystérieux, on a évoqué une supplique amoureuse mais il pourrait aussi avoir été inspiré par une décoration en fer forgé située sur la rue Éginhard dans le quartier du Marais à Paris représentant les lettres S et A (pour Sainte Anastase) et qui présente une curieuse similitude graphique avec la signature en initiales de Satie.

Datés du 12 juin 1892, les ***Préludes du Nazaréen*** constituent les deux dernières pièces de ce recueil. Il s'agit en fait d'une seule œuvre divisée en deux parties qui pourrait être une version préliminaire d'un Gloria considéré comme perdu de la *Messe des pauvres* composée de 1893 à 1895. Elles sont tout ce qui subsiste d'une musique de scène accompagnant une pièce mystique en trois actes d'Henri Mazel, un poète proche des symbolistes. Satie adopte ici une « forme de ponctuation » dans laquelle des cadences récurrentes de différentes longueurs agissent comme des virgules ou des points à l'intérieur de cellules répétitives à partir desquelles la musique est élaborée.

Un recueil de 3 pièces posthumes paru en 1969 et intitulé *Pages mystiques* et édité par Robert Caby, grand défenseur de la musique de Satie, réunissait la ***Prière***

(1894), *Vexations* et les trois **Harmonies** (1895). Comme *Vexations*, qui a fait l'objet d'un enregistrement distinct, la *Prière* et les trois courtes *Harmonies*, apparaissent comme des exercices d'harmonisation extrêmement chromatiques se destinant peut-être à des contemplations mystiques d'où le titre choisi par l'éditeur pour ce recueil.

Trois autres courtes pièces que l'on peut associer à la période mystique de Satie ont également été incluses sur cet enregistrement.

La **Pièce Rose+Croix sans titre – Marche** a été composée en janvier 1891. En l'absence de documents, rien ne permet cependant de l'associer avec certitude au mouvement religieux rosicrucien.

Le **Leitmotiv du « Panthée »**, daté du 28 octobre 1891, devait accompagner la lecture d'une nouvelle du Sâr Peladan racontant l'histoire d'un compositeur obsédé par la fabrication alchimique de l'or et forcé de jouer dans un cabaret de Montmartre. Elle consiste en une longue ligne monodique qui a pu se prêter à une exécution sur une trompette. On peut la considérer comme la première pièce mystique connue de Satie.

La **pièce sans titre**, qui se destinait peut-être à la *Messe des pauvres*, date du 15 juillet 1893 et se compose d'une séquence d'accords qui pouvait être jouée sur un harmonium ou un orgue. Elle ne fut publiée qu'en 1995.

Après un silence de presque 2 ans, de 1895 à 1897, le compositeur décida de renouer avec une musique plus souriante et caractérisera le résultat avec une ironie toute satienne : « Pour écrire mes **Pièces Froides**, je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre. » Composées en mars 1897, les six pièces composant les *Pièces froides*, sont réparties en deux ensembles de trois respectivement intitulés *Airs à faire fuir* et *Danses de travers* et annoncent l'éloignement définitif de la musique « à genoux » au profit d'une plus grande fluidité rythmique, d'un langage harmonique plus varié et surtout de tempos plus animés. Les célèbres indications fantai-

sistes qui caractérisaient les partitions des *Gnossiennes* de 1889 et 1890 reviennent également. Alors que les trois *Airs à faire fuir* baignent dans un climat rappelant les *Gnossiennes*, les *Danses de travers* semblent adopter un ton plus proche de Gabriel Fauré. Les trois pièces apparaissent comme des variations d'une même idée : un motif répété sans fin sur une basse arpégée et immuable. Cet enregistrement inclut également une autre version, très courte, du second des *Airs* intitulée « version plus chromatique » ainsi qu'une autre *Danse de travers*, plus proche du climat des *Airs à faire fuir*, demeurée inédite jusqu'en 1970.

Malgré leur titre, les *Nouvelles pièces froides*, respectivement « Sur un mur », « Sur un arbre » et « Sur un pont », composées en avril 1907, n'ont aucun lien avec les *Pièces froides* de 1897. Elles témoignent d'un intérêt du compositeur pour la conduite contrapuntique des voix, inspiré sans doute par les études qu'il avait entreprises à la Schola cantorum en 1905. On a dit que dans chacune d'elles, Satie s'est essayé à des exercices de style : à la Debussy pour la première, à la Fauré pour la seconde et... à la Wagner pour la troisième ! Écartées par le compositeur, elles durent attendre 1968 pour leur première publication.

© *Jean-Pascal Vachon 2021*

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

Vol. 1 (BIS-2215)

7 Gnossiennes; Le Piccadilly; Sonatine bureaucratique; Je te veux (Valse); Trois Gymnopédies, etc

'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)

Sports et divertissements; Trois Sarabandes; Préludes flasques; Menus propos enfantins, etc

'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)

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*

Vol. 4 (BIS-2335)

Relâche & Cinéma; Entr'acte symphonique; Mercure; La Belle Excentrique; Jack in the Box, etc

'[Ogawa] has all the panache and musical sensibilities to bring off the quirky nature of Satie's music.' *American Record Guide*

"[Det er] næsten som at være der selv, når man hører Noriko Ogawa spille Saties excentriske musik." *Politiken* (Denmark)

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

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-2345 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.



We care

The cardboard 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-2345

Photo: © Taira Tairadate