



NORIKO OGAWA plays
ERIK SATIE on an
1890 ERARD piano

VOL. 1



SATIE, ERIK (1866–1925)

GNOSSIENNES

[1]	Gnossienne No. 1 (1890). <i>Lent</i>	18'50
[2]	Gnossienne No. 2 (1890)	3'34
[3]	Gnossienne No. 3 (1890). <i>Lent</i>	1'49
[4]	Gnossienne No. 4 (1891). <i>Lent</i>	2'29
[5]	Gnossienne No. 5 (1889). <i>Modéré</i>	2'09
[6]	Gnossienne No. 6 (1897)	3'29
[7]	Gnossienne No. 7 (1891)	1'07
		3'53

[8]	LE PICCADILLY (MARCHE) (1904). <i>Pas trop vite</i>	1'23
-----	---	------

CHAPITRES TOURNÉS EN TOUS SENS (1913)

[9]	I. Celle qui parle trop. <i>Vif</i>	5'10
[10]	II. Le porteur de grosses pierres. <i>Très lent</i>	0'50
[11]	III. Regrets des enfermés (Jonas et Latitude). <i>Soyez modéré</i>	2'20
		1'54

AVANT-DERNIÈRES PENSEÉS (1915)

[12]	I. Idylle. <i>Modéré, je vous prie</i>	0'51
[13]	II. Aubade. <i>Pas vite</i>	1'08
[14]	III. Méditation. <i>Un peu vif</i>	0'42

CROQUIS ET AGACERIES D'UN GROS BONHOMME EN BOIS (1913)

[15]	I. Tyrolienne turque. <i>Avec precaution et lent</i>	1'51
[16]	II. Danse maigre (à la manière de ces Messieurs). <i>Assez lent, si vous le voulez bien</i>	
[17]	III. EspaÑaña. <i>Sorte de Valse</i>	1'21
		1'19

	SONATINE BUREAUCRATIQUE (1917)	3'44
[18]	<i>Allegro</i>	1'04
[19]	<i>Andante</i>	1'11
[20]	<i>Vivace</i>	1'28
[21]	POUDRE D'OR (VALSE) (1900). <i>Modéré</i>	4'36
	EMBRYONS DESSÉCHÉS (1913)	6'05
[22]	I. d'Holothurie. <i>Allez un peu</i>	1'53
[23]	II. d'Edriophthalma. <i>Sombre</i>	2'27
[24]	III. de Podophthalma. <i>Un peu vif</i>	1'42
	DESCRIPTIONS AUTOMATIQUES (1913)	5'07
[25]	I. Sur un vaisseau. <i>Assez lent</i>	2'12
[26]	II. Sur une lanterne. <i>Lent</i>	1'57
[27]	III. Sur un casque. <i>Pas accéléré</i>	0'54
	HEURES SÉCULAIRES ET INSTANTANÉES (1914)	3'35
[28]	I. Obstacles venimeux. <i>Noirâtre</i>	1'46
[29]	II. Crépuscule matinal (de midi). <i>Sans grandeur</i>	0'52
[30]	III. Affolements granitiques. <i>Vivement</i>	0'53
[31]	PRÉLUDE EN TAPISSERIE (1906). <i>Lent</i>	2'03
	LES TROIS VALSES DISTINGUÉES DU PRÉCIEUX DÉGOÛTÉ (1914)	3'20
[32]	I. Sa taille. <i>Pas vite</i>	1'04
[33]	II. Son binocle. <i>Très lent, s'il vous plaît</i>	1'28
[34]	III. Ses jambes. <i>Déterminé</i>	0'46

[35]	JE TE VEUX (VALSE) (1897). <i>Modéré</i>	5'16
[36]	TROIS GYMNOPOÉDIES (1888)	9'31
[36]	Gymnopédie No. 1. <i>Lent et dououreux</i>	3'28
[37]	Gymnopédie No. 2. <i>Lent et triste</i>	3'09
[38]	Gymnopédie No. 3. <i>Lent et grave</i>	2'47

TT: 78'02

NORIKO OGAWA *piano*

INSTRUMENTARIUM

Érard Grand Piano No. 69351, from 1890

‘Satie teaches the most daring thing in our time: to be simple... He clears, simplifies, and strips rhythm naked.» – *Jean Cocteau*

‘My name is Erik Satie, like everyone else’ – *Erik Satie*

Somebody ‘with an extremely sharp mind... the inspirer of many a new trend... a big child’ (Ravel), a ‘sloppy dog’ who suffered from ‘glandular atrophy’ (Boulez), ‘a shrewd fellow’ (Stravinsky), a ‘consummate musical illiterate’ (Barraqué), a ‘medieval and gentle musician, out of place in this century’ (Debussy). A friend of symbolists, occultists, Dadaists and surrealists, he anticipated postmodernism, the musical ready-made, ambient music and musical aphorisms. American minimalists see him as a precursor, and John Cage regarded him as his spiritual father... These are some of the things that have been said about Erik Satie. But very few have succeeded in getting close enough to him to get past his façade of a gentle eccentric with a dandyish charm.

Well known for his sense of humour, the ‘good master from Arcueil’ – as his friends and self-proclaimed pupils affectionately called him – nonetheless claimed: ‘I am not fond of jokes, nor of things that resemble jokes. What does a joke prove?... I never make jokes.’ So who is the real Erik Satie? Might his music hold the answer? By turns this seems gentle and serious (such as the *Gymnopédies*), humble (*Messe des pauvres*), naïve and artless (*Je te veux*), ironic (*Embryons desséchés*), provocative (*Parade*) and profound (*Socrate*).

The *Gnossiennes* (1889–97) and the *Gymnopédies* (1888) frame the selection of works included on this first volume of Erik Satie’s complete piano music. These pieces were written when the composer had just left his family home and had moved to Montmartre. Although they are among his very earliest compositions, these are the works that have earned Satie much of his acclaim.

The popularity of the three *Gymnopédies* owes much to their anti-virtuosity, which puts them within reach of beginner pianists, but even more to the ceremonial and noble character of these slow waltzes, to their alluring melodies, their atmosphere (which approaches that of the salon music of the period), the exotic appeal of the title (Satie did not give any explanation of its meaning) and to their quality of timelessness.

Composition of the seven *Gnossiennes* spanned almost eight years. The first three, all written in 1890 (the year in which the Érard piano used on this recording was built), are stylistically very close to one another, especially as regards the chordal accompaniment, and they were the only ones published during the composer's lifetime. The other four *Gnossiennes* are much more varied, both musically and in terms of their origins. The fourth, in the same vein as the first three, dates from 1891, whilst the fifth, which has an atmosphere redolent of music halls, and is in fact the oldest piece in the entire set (1889). The sixth, written in 1897, belongs to a wholly different musical world, closer to the other music Satie was composing at that period. The seventh *Gnossienne* – which remained unpublished until 1986 – is in fact an extract from the incidental music for *Le Fils des étoiles*, a 'wagnérie kaldéenne' by Joséphin Péladan composed in 1891, based on the version for piano four-hands that Satie himself later made for inclusion in the *Trois Morceaux en forme de poire*.

On that occasion, too, Satie refrained from explaining what he wanted to convey with the word 'gnossienne'. An archaic origin is sometimes suggested, or a connection with the philosophical and religious movements in which Satie was interested. It is beyond doubt, however, that the themes' modality is clearly inspired by the Eastern European music that Satie discovered at the Paris World Exhibition of 1889. It was with the *Gnossiennes* that Satie decided that henceforth he would do without key signatures and bar lines ('It begins and it ends... when it ends!') and that he would embellish his scores with eccentric, ironic performance indications such as 'Très luisant' ('Very gleaming'), 'Du bout de la pensée' ('From the end of

thought'), 'Sur la langue' ('On the tongue'), 'Ne sortez pas' ('Do not go out') and the very surrealist 'Ouvrez la tête' ('Open your head'). The composer was very clear about who these comments were meant for – comments that sometimes go as far as being stories that proceed in parallel to the score, but which are in no way intended for the audience: 'I forbid the reading aloud of the text during the performance. Any failure to comply with this observation will arouse my righteous indignation against the person committing such insolence.'

During the years 1897–98, Satie's financial situation was extremely precarious. He left his Montmartre 'cupboard' (cheap though it was) and moved to a studio that was cheaper still, without creature comforts and running water, in the Parisian suburb of Arcueil; he would remain there for the rest of his life. To survive he became a bar pianist in different Parisian establishments such as Le Chat Noir and L'Auberge du Clou, playing music that was fashionable and greatly influenced by music hall and operetta as well as accompanying singers. He composed some forty songs and also made arrangements of fashionable numbers. Satie was under no illusions about these songs, which he described as 'mere rubbish' although they were undeniably appealing. *Je te veux* (*I Want You*; 1897) and *Poudre d'or* (*Gold Dust*; 1900) date from this period, and show that Satie was well versed in the style that was fashionable at Belle Époque cabarets: direct expression, simple harmonies and clear, languorous melodies. Well aware of their appeal, Satie himself made the piano solo arrangements heard on this recording. *Le Piccadilly* (1904) shows the influence of ragtime and is probably the first example of a cakewalk in European music.

In 1905, to the surprise of his friends, Satie – aged almost 40 – decided to enrol at the Schola Cantorum to study harmony, orchestration, the history of form and counterpoint. He justified his choice: 'I was tired of being reproached for ignorance – which I thought was justified, as competent people had pointed it out in my works.' His teachers were astonished by the earnestness and application of their

student. The *Prélude en tapisserie* (*Tapestry Prelude*; 1906) comes from this period: in it we hear a strange patchwork, ninety bars long, consisting – according to the composer Marius Constant – of ‘half a dozen thematic fragments which, when taken together, make up a perfectly balanced ensemble in terms of form, although they are totally unlike each other in emotional terms’.

After a few more difficult years, Satie’s star began to shine in 1911, thanks in particular to the efforts of Maurice Ravel. A circle of admirers even started to gather around the composer, who was suspicious: ‘Now there are “Satisfes”. They are not more amusing than the Wagnerians, but they do exist. How strange!’ The sixty or so pieces he wrote between 1911 and 1915 belong to a period in his development that is now called ‘eccentric’ or ‘humorous’, and they seem always to be ironic, to mock and question, to provoke or even destroy conventions while at the same time remaining musically accessible. Are the eccentric names that he attaches to them poking fun at the preciousness of some of Debussy’s titles? Are they a way of disguising his own sensitivities? Are they a defence mechanism against people who were ‘in thrall to the sublime’, as Jean Cocteau suggested? Or is it just a cunning plan, combined with a desire for publicity? We cannot say – and, as always, Satie offers no explanation. Perhaps the truth is a combination of all of these.

It was in the *Descriptions automatiques* (*Automatic Descriptions*; April 1913) that Satie first made use of musical quotations. The well-known tunes ‘Maman les p’tits bateaux’ and ‘La Carmagnole’ are heard in the first two pieces, whilst the martial tone of the third piece and its performance marking ‘It’s the colonel, this fine man all alone – heavy as a sow’ leave no doubt as to Satie’s own opinions about the military.

The use of musical quotations continues in *Embryons desséchés* (*Dried Embryos*; July 1913), in three movements, each named after a marine organism. In ‘d’Holothurie’ we find a mixture of styles in a manner reminiscent of Saint-Saëns;

‘d’Edriophthalma’ takes up Chopin’s famous Funeral March, emphasized in the sheet music by the words ‘Mazurka de Schubert’ (!), no doubt poking fun at the airs and graces of bourgeois musical taste. As for the ending of ‘de Podophthalma’, it mocks a certain well-known Fifth Symphony with its never-ending ending. Once again, Satie remains tight-lipped about this obviously parodic set of pieces: ‘This work is totally incomprehensible, even for me.’

Croquis et agaceries d’un gros bonhomme en bois (Sketches and Exasperations of a Big Wooden Fellow; June–August 1913) continue in the same vein. In the first piece, ‘Tyrolienne turque’, Satie takes up Mozart’s ‘Turkish March’; in the second, ‘Danse maigre (à la manière de ces Messieurs)’, he pokes fun at the conservatism of the critics; and in ‘Españaña’ he relishes the mock-Spanish mode that was omnipresent in French music of the time. As for the ‘big wooden fellow’ of the title, this seems to be an allusion to the Rue de l’Homme-de-bois very close to the composer’s birth house in Honfleur.

The *Chapitres tournés en tous sens (Chapters Turned Every Which Way; August–September 1913)* might be considered as musical snapshots. ‘Celle qui parle trop’ depicts a woman who is quite definitely too garrulous – to the extent that in the end her husband dies of exhaustion. ‘Le porteur de grosses pierres’ seems to anticipate Philip Glass with its looping, repeated motif. ‘Regrets des Enfermés (Jonas et Latude)’, dedicated to Madame Claude Debussy, describes the world of incarceration: Jonah in the whale, and the French author Jean Henri Latude (famous for his prison escapes) in his cell. As a ritornello Satie quotes the tune ‘Nous n’irons plus au bois’, which Claude Debussy had used in his ‘Jardins sous la pluie’.

The early examples of surrealist texts that appear in the sheet music of the *Heures séculaires et instantanées (Age-old and Instantaneous Hours; June–July 1914)* have no connection whatsoever with the music, which is moreover resistant to analysis. The motifs, the fragments and the musical formulae are here constantly

transformed, rather than being developed in the manner that the German musical tradition would have demanded. The waltz rhythm that emerges in the third piece, ‘Affolements granitiques’, prepares us for the *Trois valses distinguées du précieux dégoûté* (*Distinguished Waltzes of a Jaded Dandy*; July 1914) that were written immediately afterwards. Bearing epigraphs by La Bruyère, Cicero and Cato, and vaguely surrealist stories, might these waltzes represent a self-portrait of the composer as a dandy? After all, the second waltz, ‘Son binocle’, seems very close to the style of the *Gymnopédies*. Or might it be an ironic tribute to Ravel, composer of the *Valses nobles et sentimentales* and – when he felt like it – a dandy, whose short stature might be the topic of the first waltz, ‘Sa taille’? It would take a very smart person to tell which! We should note the repetitive writing in the third piece, ‘Ses jambes’, that once again seems to anticipate the American minimalists.

The *Avant-dernières pensées* (*Next-to-last Thoughts*; August–October 1915) conclude what one might term the period of ‘humorous’ piano pieces. Each of the movements of this triptych is dedicated to a composer who played an important part in Satie’s life: Debussy, his friend since 1891; Dukas, who supported him financially; and Roussel, under whom he studied at the Schola cantorum.

The latest work on this disc, the *Sonatine bureaucratique* (*Bureaucratic Sonatina*), was composed in the summer of 1917, the time when *Parade* was premièred by Serge Diaghilev’s Ballets russes. It seems to anticipate the neo-classical movement that would become fashionable a few years later: here, Satie delivers a reinvention of a sonatina by Clementi (Op. 36 No. 1 in C major), retaining its form, tonal scheme (although transposed) and thematic material. Although Satie had started to forgo his eccentric texts, here we can find the story of a minor bureaucrat, happy with his lot, humming an old Peruvian tune ‘collected in Lower Brittany from a deaf mute’ (!). Clearly Satie was not yet ready to give up his old habits completely!

© Jean-Pascal Vachon 2016

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: *Images Books I and II* from her survey of the composer’s piano music were chosen as the top recommendation on BBC Radio 3 *CD Review* in 2014. She appears with the major European, Japanese and US orchestras and in 2013 made her BBC Proms début, returning the following year.

Noriko Ogawa is also renowned as a chamber musician, and has collaborated with musicians such as Steven Isserlis, Isabelle van Keulen, 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, has 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 Take-mitsu, Dai Fujikura and, most recently, a ground-breaking series of pieces from Yoshihiro Kanno, featuring the piano alongside different traditional Japanese instruments.

As an adjudicator, Noriko Ogawa regularly judges competitions including the BBC Young Musician of the Year Competition and the Munich International Piano Competition. In Japan, she acts as 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 has also founded Jamie’s Concerts, a series for autistic children and parents.

www.norikoogawa.co.uk

*Erik Satie made several sketches
for a bust of himself, of which
the image on the cover of
this disc is one.*

Study 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.'



„Satie lehrt unser Zeitalter die größte Kühnheit: einfach zu sein. [...] Er entrümpelt, er legt frei, er entblößt den Rhythmus.“ – Jean Cocteau

„Ich trage den Namen Erik Satie, damit alle ihn sehen.“ – (frei nach) Erik Satie

Eine Person „von hellwachem Verstand ... Pionier vieler neuer Strömungen ... ein großes Kind“ (Ravel), ein „schlaffer Hund“, an „Drüsenschwund“ leidend (Boulez), „ein gewitzter Kerl“ (Strawinsky), ein „vollkommener musicalischer Analphabet“ (Barraqué), ein „mittelalterlicher, sanfter Musiker, der sich in dieses Jahrhundert verirrt hat“ (Debussy). Freund der Symbolisten, Okkultisten, Dadaisten und Surrealisten, hat er die Postmoderne, das musikalische Readymade, die Ambient Music und den musikalischen Aphorismus vorweggenommen. Die amerikanischen Minimalisten sehen in ihm einen Vorläufer, und John Cage betrachtete ihn als seinen geistigen Vater: Die Rede ist von Erik Satie. Nur wenigen aber ist es gelungen, sich ihm so zu nähern, dass sie seinen Panzer des sanften Sonderlings mit den Allüren eines Dandys hätten durchdringen können.

Bekannt für seinen Humor, behauptete der „gute Meister von Arcueil“ (wie ihn seine Freunde und selbsternannten Jünger liebevoll nannten) gleichwohl: „Ich mag keine Scherze, und ebensowenig die Dinge, von denen sie handeln. Was beweist ein Scherz? (...) Ich scherze nie.“ Wo also findet sich der wirkliche Erik Satie? Vielleicht in seinem Werken? Dort erscheint er uns abwechselnd sanft und tief (*Gymnopédies*), demütig (*Messe des pauvres*), naiv und unbefangen (*Je te veux*), ironisch (*Embryons desséchés*), provokant (*Parade*) und tiefgründig (*Socrate*).

Die *Gnossiennes* (1889–97) und die *Gymnopédies* (1888) umrahmen diese erste Folge der Gesamteinspielung der Klaviermusik von Erik Satie. Die Stücke entstanden zu der Zeit, als der Komponist im Begriff war, das Haus der Familie zu verlassen und auf den Montmartre überzusiedeln. Auch wenn sie zu seinen

frühesten Kompositionen gehören, verdankt Satie ihnen einen Großteil seiner Popularität.

Weit mehr noch als von ihrer Anti-Virtuosität, die sie auch Anfängern zu spielen ermöglicht, röhrt die Popularität der drei *Gymnopédies* gleichermaßen von der hieratischen Noblesse dieser langsam Walzer her, dem betörenden Zauber ihrer Melodik, ihren Anklängen an die Salonmusik jener Zeit, dem exotischen Titel (Satie hat keinerlei Hinweis auf seine Bedeutung hinterlassen) und ihrer Zeitlosigkeit.

Die Komposition der sieben *Gnossiennes* erstreckte sich über fast acht Jahre. Die ersten drei, alle im Jahr 1890 komponiert (dem Baujahr des für diese Einspielung verwendeten Érard-Flügel), sind stilistisch eng miteinander verwandt, vor allem hinsichtlich derakkordischen Begleitung, und sie waren die einzigen zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten. Viel weniger homogen, haben die anderen vier *Gnossiennes* verschiedene Ursprünge: die vierte, noch im Geist der vorherigen drei, stammt aus dem Jahr 1891, während die fünfte an die Atmosphäre der Music Hall erinnert und tatsächlich die insgesamt älteste ist (1889). Die sechste, 1897 komponiert, gehört einer ganz anderen musikalischen Sphäre an und ähnelt seinen anderen Werken aus jener Zeit. Die siebte, erst 1986 veröffentlichte *Gnossienne* schließlich ist eigentlich ein Auszug aus der 1891 komponierten Schauspielmusik zu *Le Fils des étoiles*, einer „chaldäischen Wagnérie“ von Josephin Péladan, aus der die vierhändige Fassung hervorging, die Satie etwas später einrichtete, um sie in die *Trois Morceaux en forme de poire* (*Drei Stücke in Birnenform*) zu integrieren.

Auch hier hat Satie nicht erläutert, was er mit dem Begriff „*Gnossienne*“ meinte. Man hat eine antikisierende Absicht vermutet oder einen Zusammenhang mit den philosophisch-religiösen Strömungen, für die Satie Interesse hegte. Was man dagegen mit Sicherheit weiß, ist, dass die Modi der Themen deutlich von der Musik Osteuropas inspiriert sind, die Satie 1889 bei der Pariser Weltausstellung entdeckte. Mit diesen *Gnossiennes* beschloss Satie, von jetzt an auf Tonartvorzeichnung und

Taktstriche zu verzichten („Es beginnt und endet... wenn es fertig ist!“) und die Partitur mit ironisch-skurrilen Vortragsanweisungen zu versehen, wie z.B. „Sehr glänzend“, „Am Ende des Gedankens“, „Auf der Zunge“, „Gehen Sie nicht hinaus“ und das sehr surrealistische „Öffnen Sie den Kopf“. Der Komponist ließ keinen Zweifel am Adressaten seiner Kommentare, die mitunter parallel zur Partitur gesprochen werden, aber niemals für das Publikum bestimmt sind: „Ich untersage das laute Lesen des Textes während der Aufführung. Jegliche Nichtbeachtung dieser Bestimmung würde meine gerechte Empörung gegen den Vermessenen nach sich ziehen.“

In den Jahren 1897/98 war Saties finanzielle Situation äußerst prekär. Er tauschte seinen „Schrank“ auf dem Montmartre dennoch preiswert gegen ein noch günstigeres Zimmer ohne Komfort und Wasser im Pariser Vorort Arcueil, wo er bis zu seinem Tod wohnte. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, verdingte er sich des Nachts in verschiedenen Pariser Etablissements wie dem Chat Noir und der Auberge du Clou als Pianist, als welcher er Musik *à la mode* spielte, die stark von Music Hall und Operette beeinflusst war, und Chansons begleitete. Er komponierte rund vierzig Chansons und fertigte darüber hinaus Bearbeitungen zahlreicher populärer Lieder an. Satie macht sich keine Illusionen über diese Stücke, die er trotz ihres unbestweifelbaren Charmes als „derben Schund“ abtat. *Je te veux* (1897) und *Poudre d'or* (1900) stammen aus dieser Zeit und zeigen einen Satie, der mit der damals in den Cabarets der Belle Époque beliebten Mode bricht: schnörkelloser Stil, klare und einfache Harmonik, sehnüchtige Melodik. Im Bewusstsein ihrer Attraktivität richtete Satie die hier eingespielten Fassungen für Klavier solo ein. *Le Piccadilly* (1904) bekundet den Einfluss des Ragtime und stellt den wohl ersten Cakewalk in der europäischen Musik dar.

Im Jahr 1905 beschloss der fast 40-jährige Satie zur Überraschung seiner Freunde, sich an der Schola Cantorum einzuschreiben, um Harmonielehre, Instru-

mentation, Formenkunde und Kontrapunkt zu studieren. Er begründete diese Entscheidung mit den Worten: „Ich war es leid, mir wegen mangelnder Kenntnisse, die ich zu haben glaubte und auf die mich Fachleute in meinen Werken hinwiesen, Vorwürfe zu machen“. Seine Lehrer waren über den Ernst und den Eifer ihres Schülers erstaunt. Das *Prélude en tapisserie (Wandteppich-Prélude)*, 1906) datiert aus dieser Zeit und stellt einen seltsamen Flickenteppich von neunzig Takten dar, in denen – so der Komponist Marius Constant – „ein halbes Dutzend Themenfragmente in formaler Hinsicht ein perfekt ausgewogenes Ganzes bilden, obwohl sie im Ausdrucksgehalt nicht gegensätzlicher sein könnten.“

Nach weiteren schwierigen Jahren begann Saties Stern schließlich ab 1911 zu leuchten – vor allem dank Maurice Ravels Einsatz. Es scharte sich sogar ein Kreis von Bewunderern um den Komponisten, der dies eher skeptisch betrachtete: „Jetzt gibt es ‚Satisten‘. Sie sind nicht lustiger als die Wagnerianer, aber sie existieren. Kurios!“ Die sechzig Werke, die er zwischen 1911 und 1915 komponierte, gehören zu einer Entwicklungsphase, die heute als „skurril“ oder „humoristisch“ bezeichnet wird; allesamt scheinen sie die Konventionen zu ironisieren, zu verulken, in Frage zu stellen oder sogar zu zerstören, doch bleiben sie dabei stets zugänglich. Mokieren sich die schrulligen Fantasietitel, die er ihnen gibt, über gewisse preziöse Titel Debussys? Dienen sie seiner eigenen Sensibilität als Maske? Sind sie ein Schutzschild gegen Menschen, die „dem Erhabenen verfallen“ sind, wie Jean Cocteau erwog? Oder handelt es sich um einen Schabernack mit marketingtechnischem Hintergrund? Wir wissen es nicht – und wie immer, liefert Satie selber keinerlei Erklärung. Nehmen wir also an, dass von allem ein bisschen im Spiel ist ...

In den *Descriptions automatiques (Automatische Beschreibungen)*, April 1913) verwendet Satie erstmals musikalische Zitate. In den ersten beiden Stücken begegnen die bekannten Lieder „Maman les p’tits bateaux“ und „Carmagnole“, während der kämpferische Ton des dritten Stücks samt der Vortragsanweisung „Das ist

der Oberst, dieser schöne Mann, ganz allein – schwer wie ein Schwein“ kaum Zweifel an Saties Meinung über das Militär lässt.

Die *Embryons desséchés* (*Verdorrte Embryonen*, Juli 1913) knüpfen an die Zitattechnik an. „d’Holothurie“ erinnert in seiner Mischung aus heterogenen Stilen an Saint-Saëns; „d’Edriophthalma“ greift den berühmten Trauermarsch von Chopin auf, der in der Partitur indes als „Mazurka de Schubert“ bezeichnet wird – zweifellos in der Absicht, sich über die Verbürgerlichung des Musikgeschmacks lustig zu machen. Das abschließende Stück, „De Podophthalma“, macht sich einen Ulk aus einer wohlbekannten Fünften Symphonie und ihr nicht endenwollendes Ende ... Erneut lässt uns Satie über den Zweck dieses offenkundig parodistisch gemeinten Werks im Unklaren: „Dieses Werk ist absolut unverständlich, selbst für mich.“

Croquis et agaceries d’un gros bonhomme en bois (*Skizzen und Neckereien eines dicken hölzernen Kerls*, Juni bis August 1913) setzt diese Richtung fort. Satie verwendet im ersten Stück – „Tyrolienne turque“ (Türkischer Tiroler) – Mozarts „Türkischen Marsch“, er verspottet die konservativen Kritiker in der „Danse maigre (à la manière de ces Messieurs)“ (Schmächtiger Tanz – in der Art jener Herren) und amüsiert sich in der „Españaña“ über den grassierenden Hispanismus in der französischen Musik. Was den „dicken hölzernen Kerl“ angeht, von dem der Titel spricht, so handelt es sich vermutlich um eine Anspielung auf die Straße L’Homme-de-Bois in Honfleur, unweit vom Geburtshaus des Komponisten.

Die *Chapitres tournés en tous sens* (*In alle Richtungen gewendete Kapitel*, August/September 1913) könnte man als musikalische Momentaufnahmen verstehen: „Die, die zu viel redet“ schildert eine allzu gesprächige Frau, deren Mann schließlich an Erschöpfung stirbt. „Der Felsblockträger“ scheint mit seinem schleifenartig wiederholten Motiv auf Philip Glass vorauszuweisen. „Regrets des Enfermés (Jonas et Latude)“ (Reue der Eingespererten (Jonas und Latude)) ist „Madame Claude Debussy“ gewidmet und behandelt das Gefangensein – Jonas im

Wal und der für seine Ausbrüche berüchtigte Latude im Gefängnis – und verwendet als Ritornell das Lied „Nous n'irons plus au bois“ (Wir gehen nicht mehr in den Wald), das Claude Debussy in „Jardins sous la pluie“ aufgegriffen hatte.

Der proto-surrealistische Text in der Partitur von *Heures séculaires et instantanées* (Jahrhunderts- und Augenblicks-Zeitpunkte, Juni/Juli 1914) steht in keinerlei Beziehung zu der Musik, die sich im Übrigen der Analyse widersetzt. Die Motive, Fragmente und musikalischen Wendungen werden unablässig umgewandelt, anstatt so entwickelt zu werden, wie es die deutsche Tradition verlangt. Der im dritten Stück, „Afflements granitiques“ (Granitpanik), auftauchende Walzertakt bereitet uns auf die unmittelbar im Anschluss komponierten *Trois valse distinguees du précieux dégoûté* (Drei vornehme Walzer von preziöser Geziertheit, Juli 1914) vor. Sind diese Walzer – geshmückt mit vorangestellten Mottos von La Bruyère, Cicero und Cato und versehen mit eher surrealistischen Erzählungen – ein Selbstporträt des Komponisten als Dandy? Der zweite Walzer, „Son binocle“ (Seine Brille) scheint den *Gymnopédies* schon sehr nah ... Oder handelt es sich um eine ironische Hommage an Ravel, den zeitweiligen Dandy und Komponisten der *Valses nobles et sentimentales*, über deren geringen Umfang (*taille*) sich vielleicht der erste Walzer „Sa taille“ lustig macht? Wer vermag das zu sagen? Das repetitive Verfahren im dritten Stück, „Ses jambes“ (Seine Beine), scheint erneut auf die amerikanischen Minimalisten vorauszuweisen.

Die *Avant-dernières pensées* (Vorletzte Gedanken, August-Oktober 1915) beschließen sozusagen die Periode der humoristischen Klavierstücke. Jeder Satz dieses Triptychons ist einem Komponisten gewidmet, der in Saties Leben eine wichtige Rolle spielte: Debussy, sein Freund seit 1891; Dukas, der ihn finanziell unterstützte, und Roussel, mit dem er an der Schola Cantorum studiert hatte.

Die *Sonatine bureaucratique* (Bürokratische Sonatine), das späteste der hier eingespielten Stücke, entstand im Sommer 1917, zur Zeit der Premiere von Parade

mit Sergej Diaghilews Ballets Russes. Sie scheint den Neoklassizismus anzukündigen, der wenige Jahre später Mode werden sollte: Hier widmet sich Satie der Neuerfindung einer Sonatine von Clementi (Opus 36 Nr. 1 C-Dur), deren Form, Tonartenplan (wiewohl transponiert) und Themen er beibehält. Obwohl Satie nun zusehends auf seine fantastischen Texte verzichtet, ist hier die Geschichte eines kleinen, mit seinem Los recht zufriedenen Beamten zu lesen, der eine alte peruanische Weise summt, die „er in der niederen Bretagne bei einem Taubstummen gesammelt hat“(!). Offensichtlich war Satie noch nicht bereit, sich von lieben Gewohnheiten zu trennen ...

© Jean-Pascal Vachon 2016

Seit ihrem Erfolg bei der Leeds International Piano Competition hat sich **Noriko Ogawa** in aller Welt einen Namen gemacht. Ihr „hinreißend poetisches Spiel“ (*Telegraph*) zeichnet sie aus und hat ihr Anerkennung als eine vorzügliche Debussy-Expertin verschafft. Die *Images I* und *II* ihrem CD-Zyklus mit der Klaviermusik Debussys wurden von BBC Radio 3 („CD Review“) 2014 als Top-Empfehlungen ausgewählt. 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 Kammermusikerin, die mit Partnern wie Steven Isserlis, Isabelle van Keulen, 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 Takemitsu, Dai Fujikura und, zuletzt, einer

bahnbrechenden Werkreihe von Yoshihiro Kanno, in denen das Klavier neben verschiedenen traditionellen japanischen Instrumenten in Erscheinung tritt.

Regelmäßig ist Noriko Ogawa Preisrichterin bei Wettbewerben, u.a. beim BBC Young Musician of the Year Competition und dem Internationalen Klavierwettbewerb München. In Japan ist sie 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



Portrait of Erik Satie playing the harmonium, 1891.
Drawing by Santiago Rusiñol (1861–1931)

« Satie enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple. [...] Il déblaie, il dégage, il dépouille le rythme. » – *Jean Cocteau*

« Je m'appelle Erik Satie comme tout le monde. » – *Erik Satie*

Un personnage « doté d'une intelligence extrêmement vive... inspirateur d'un grand nombre de nouvelles tendances... un grand enfant » (Ravel), un « chien flasque » souffrant d'« atrophie glandulaire » (Boulez), « une fine mouche » (Stravinsky), un « analphabète musical accompli » (Barraqué), un « musicien médiéval et doux, égaré dans ce siècle » (Debussy). Ami des symbolistes, des occultistes, des dadaïstes et des surréalistes, il a anticipé le postmodernisme, le ready-made musical, la musique d'ambiance, l'aphorisme musical. Les minimalistes américains voient en lui un précurseur et John Cage le considère comme son père spirituel... Voilà ce que l'on dit d'Erik Satie. Pourtant, bien peu sont parvenus à l'approcher d'assez près pour percer sa carapace de doux marginal aux allures de dandy.

Réputé pour son humour, le « bon maître d'Arcueil », ainsi que le nommaient affectueusement ses amis et disciples autoproclamés, prétendait pourtant : « Je n'aime pas les plaisanteries, non plus que les choses s'en approchant. Que prouve une plaisanterie ? (...) Je ne plaisante jamais. » Où se trouve donc le véritable Erik Satie ? Et si c'était dans son œuvre ? Il nous apparaîtrait donc tour-à-tour doux et grave (comme les *Gymnopédies*), humble (comme la *Messe des pauvres*), naïf et ingénue (comme *Je te veux*), ironique (comme les *Embryons desséchés*), provocateur (comme *Parade*) et profond (comme *Socrate*).

Les *Gnossiennes* (1889 à 1897) et les *Gymnopédies* (1888) encadrent la sélection des œuvres qui composent ce premier volume de l'intégrale de la musique pour piano d'Erik Satie. Ces pièces ont été composées alors que le compositeur venait de quitter la maison familiale et qu'il s'était installé à Montmartre. Bien qu'elles

comptent parmi ses toutes premières compositions, c'est à elles que Satie doit une grande partie de sa popularité.

Bien plus qu'à leur anti-virtuosité qui les met à la portée du pianiste débutant, la popularité des trois *Gymnopédies* tient à la fois au hiératisme et à la noblesse de ces valses ralenties, au charme envoûtant de leur mélodie, à leur atmosphère proche de la musique de salon de l'époque, à l'exotisme du titre (Satie n'a laissé aucune explication quant à sa signification) et à leur intemporalité.

La composition des sept *Gnossiennes* s'étale sur presque huit ans. Les trois premières, toutes composées en 1890, l'année même de la construction du piano Érard utilisé pour cet enregistrement, sont très proches stylistiquement, notamment en ce qui concerne l'accompagnement par accords et seront les seules publiées du vivant du compositeur. Beaucoup moins homogènes, les quatre autres *Gnossiennes* ont des origines variées : la quatrième, qui reste dans l'esprit des trois précédentes, date de 1891 alors que la cinquième, qui rappelle l'atmosphère du music-hall est en fait la plus ancienne de toutes (1889). La sixième, composée en 1897, appartient à un monde musical tout à fait différent et se rapproche de ce que Satie composera à cette époque. De son côté, la septième *Gnossienne*, qui ne sera publiée qu'en 1986, est en fait un extrait de la musique de scène pour *Le Fils des étoiles*, une «wagnérie kaldéenne» de Joséphin Péladan composée en 1891 et complétée à partir de la version à quatre main que Satie réalisera plus tard pour l'intégrer aux *Trois Morceaux en forme de poire*.

Satie n'a pas expliqué ici non plus ce qu'il souhaitait exprimer par le mot de «gnossienne». On parle d'une origine antiquisante ou d'un lien avec les mouvements philosophico-religieux auxquels Satie s'intéressait. Ce qui est certain en revanche, c'est que la modalité des thèmes s'inspire manifestement de la musique d'Europe de l'Est que Satie découvrit lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889. C'est avec les *Gnossiennes* que Satie décide de se passer désormais d'armures et de barres de

mesure («Cela commence et cela finit... quand c'est fini!») et d'agrémenter la partition d'indications de jeu ironico-fantaisistes destinées à l'exécutant comme par exemple, «Très luisant», «Du bout de la pensée», «Sur la langue», «Ne sortez pas» et le très surréaliste «Ouvrez la tête». Le compositeur sera très clair quant au destinataire de ces commentaires qui iront parfois jusqu'au récit mené en parallèle avec la partition mais qui en aucun cas ne s'adressent au spectateur: «Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant.»

Durant les années 1897–1898, la situation financière de Satie est extrêmement précaire. Il quitte son «placard» montmartrois pourtant bon marché pour un studio sans confort et sans eau mais encore moins cher de la banlieue parisienne d'Arcueil où il restera jusqu'à sa mort. Pour survivre, il devient «tapeur» dans différents établissements du Paris nocturne tels le Chat Noir et l'Auberge du Clou et propose une musique à la mode et fortement influencée par le music-hall et l'opérette en plus d'accompagner des chansonniers. Il composera une quarantaine de chansons en plus de réaliser de nombreux arrangements d'airs à la mode. Satie ne se fait guère d'illusions au sujet de ces chansons qu'il qualifie de «rudes saloperies» malgré leur charme certain. *Je te veux* (1897) et *Poudre d'or* (1900) datent de cette période et font entendre un Satie rompu au style en vogue dans les cabarets de la Belle Époque: style direct, harmonie simple et claire, mélodie langoureuse. Conscient de leur attrait, Satie en réalisera les arrangements pour piano seul inclus sur cet enregistrement. *Le Piccadilly* (1904) fait entendre l'influence du ragtime et constitue probablement le premier exemple de cake-walk dans la musique européenne.

En 1905, à la surprise de ses amis, Satie prend la décision, à près de quarante ans, de s'inscrire à la Schola Cantorum pour y étudier l'harmonie, l'orchestration, l'histoire des formes et les contrepoints. Il se justifiera en ces termes: «J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes

compétentes la signalait dans mes œuvres ». Ses professeurs seront surpris du sérieux et de l'application de l'élève. Le *Prélude en tapisserie* (1906) date de cette période et fait entendre un curieux patchwork de quatre-vingt-dix mesures dans lequel, selon le compositeur Marius Constant, « une demi-douzaine de fragments de thèmes qui, associés, constituent un ensemble parfaite équilibré quant à la forme, mais [sont] absolument opposés quant à la nature de l'émotion. »

Après d'autres années difficiles, l'étoile de Satie commence enfin à briller à partir de 1911 grâce en particulier aux efforts de Maurice Ravel. Un cercle d'admirateurs commence même à graviter autour du compositeur qui s'en méfie : « Maintenant il y a des « Satistes ». Ils ne sont pas plus rigolos que les Wagnériens mais ils existent. Curieux ! ». La soixantaine de pièces qu'il compose entre 1911 et 1915 appartiennent à une phase de son évolution que l'on qualifie aujourd'hui de « fantaisiste » ou d'« humoristique » et semblent sans cesse ironiser, se moquer, questionner, provoquer voire détruire les conventions tout en demeurant dans un langage accessible. Les titres fantaisistes dont il les affuble se moquent-ils de la préciosité de certains titres debussystes ? Servent-ils de masques à sa propre sensibilité ? Sont-ils une protection contre les personnes « en proie au sublime » comme le suggère Jean Cocteau ? Ou s'agit-il d'une bonne blague doublée d'une intention publicitaire ? On ne saurait dire... et comme toujours, Satie n'offre aucune explication. Supposons donc qu'il s'agit d'un peu tout cela...

C'est dans les *Descriptions automatiques* (avril 1913) que Satie recourt pour la première fois aux citations musicales. Ainsi, les airs connus « Maman les p'tits bateaux » et « La Carmagnole » font leur apparition dans les deux premières pièces alors que le ton martial de la troisième pièce et ses indications de jeu « C'est le colonel, ce bel homme tout seul – lourd comme une truie » ne laissent guère planer de doutes sur l'opinion de Satie au sujet des militaires.

Les *Embryons desséchés* (juillet 1913) poursuivent avec le procédé de la cita-

tion. «d'Holothurie» propose un mélange de styles hétérogènes typique de Saint-Saëns, «d'Edriophthalma» reprend la célèbre Marche funèbre de Chopin, soulignée dans la partition par... «Mazurka de Schubert» (!) sans doute afin de se moquer de l'embourgeoisement du goût musical. Quant à la conclusion de «de Podophthalma», elle raille une certaine cinquième Symphonie bien connue et sa fin qui n'en finit pas... Encore une fois, Satie reste bien mystérieux au sujet de cette œuvre au dessein manifestement parodique : «Cette œuvre est absolument incompréhensible, même pour moi.»

Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois (juin à août 1913) poursuivent dans la même veine. Satie reprend la «marche turque» de Mozart dans la première pièce, «Tyrolienne turque», se moque du conservatisme des critiques dans la «Danse maigre (à la manière de ces Messieurs)» et s'amuse de la mode espagnolissante qui sévit dans la musique française dans «Españaña». Quant au «gros bonhomme en bois» du titre, il semble qu'il s'agisse d'une allusion à la rue de l'Homme-de-bois située à deux pas de la maison natale du compositeur, à Honfleur.

Les Chapitres tournés en tous sens (août-septembre 1913) pourraient être considérés comme des instantanés musicaux : «Celle qui parle trop» évoque une femme décidément bien bavarde au point que son mari en meurt d'épuisement. «Le porteur de grosses pierres» semble annoncer Philip Glass avec son motif répété en boucle. «Regrets des Enfermés (Jonas et Latitude)» dédié à «Madame Claude Debussy» évoque l'univers carcéral : Jonas dans sa baleine et Latitude, célèbre pour ses évasions, dans sa prison et utilise, en guise de ritournelle, l'air «Nous n'irons plus au bois» que Claude Debussy avait utilisé dans ses «Jardins sous la pluie».

Le texte surréaliste avant l'heure qui apparaît dans la partition des *Heures séculaires et instantanées* (juin - juillet 1914) n'a absolument aucun lien avec la musique qui, du reste, se prête difficilement à l'analyse. Les motifs, les fragments et les formules musicales sont ici sans cesse transformés au lieu d'être développés telle que

la tradition allemande le réclamait. Le rythme de valse qui naît dans la troisième pièce, «Affolements granitiques» nous prépare aux *Trois valses distinguées du précieux dégoûté* (juillet 1914) composées immédiatement après. Agrémentées de textes en exergue de La Bruyère, de Cicéron et de Caton, et de récits vaguement surréalistes, ces valses constituent-elles un autoportrait du compositeur en dandy? La seconde valse, «Son binocle» nous semble pourtant bien près des *Gymnopédies*... Ou bien s'agit-il d'un hommage ironique à Ravel, dandy à ses heures et compositeur des *Valses nobles et sentimentales* dont la petite taille serait raillée dans la première valse «Sa taille»? Bien malin qui pourra le dire! Notons le traitement répétitif qui semble une fois de plus annoncer les minimalistes américains dans la troisième pièce, «Ses jambes».

Les *Avant-dernières pensées* (août-octobre 1915) concluent pour ainsi dire la période des pièces humoristiques pour piano. Chacun des mouvements de ce triptyque est dédié à des compositeurs qui ont compté dans la vie de Satie: Debussy, qui était son ami depuis 1891, Dukas, qui le soutenait financièrement et Roussel auprès de qui il avait étudié à la Schola Cantorum.

Pièce la plus tardive de cet enregistrement, la *Sonatine bureaucratique* a été composée à l'été 1917, à l'époque de la création de *Parade* par les Ballets russes de Serge Diaghilev. Elle semble annoncer le mouvement néo-classique qui sera à la mode quelques années plus tard: ici, Satie se livre ici à une réinvention d'une sonatine de Clementi (opus 36, n° 1 en ut majeur) dont il conserve la forme, le plan tonal (bien que transposé) ainsi que la thématique. Bien que Satie commençait à renoncer à ses textes fantaisistes, on peut y lire l'histoire d'un petit fonctionnaire plutôt content de son sort qui chantonnera un vieil air péruvien «recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet» (!). Clairement, Satie n'était pas encore prêt à se défaire de ses vieilles habitudes!

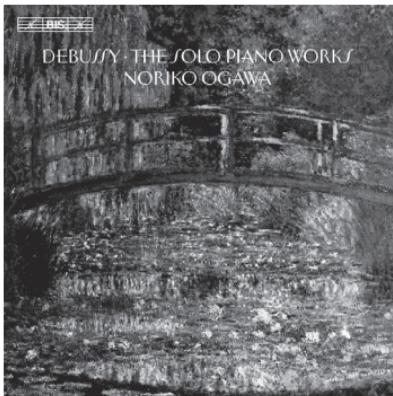
© Jean-Pascal Vachon 2016

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 Debussy : son enregistrement des *Images*, 1^{er} et 2^e livre, de son intégrale consacrée à la musique pour piano de ce compositeur a été sélectionné « première recommandation » par l'émission *CD Review* de la chaîne britannique BBC Radio 3 en 2014. 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 également une chanteuse réputée. Elle a travaillé en compagnie de musiciens tels Steven Isserlis, Isabelle van Keulen, 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*. Défenseure de la nouvelle musique, elle a participé à de nombreuses créations incluant des œuvres de Tōru Takemitsu, Dai Fujikura ainsi qu'une série de pièces innovatrices de Yoshihiro Kanno dans lesquelles le piano côtoie des instruments japonais traditionnels.

Noriko Ogawa apparaît régulièrement comme juge dans des concours de piano incluant le concours BBC Young Musician of the Year et le Concours international de piano de Munich. Au Japon, elle est 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

ALSO WITH NORIKO OGAWA ON BIS:



CLAUDE DEBUSSY – THE SOLO PIANO WORKS

More than seven hours of music, including *Fantaisie pour piano et orchestre*
with the Singapore Symphony Orchestra conducted by Lan Shui

BIS-1955 6 discs for the price of 2

Individual discs included in this box set have received distinctions including
Editor's Choice *Gramophone* · Recording of the Month *MusicWeb International*
CD of the Week *BBC Radio 3 CD Review* · 10 *klassik-heute.de*

'Ogawa is an exceptionally fine advocate for this music...' *BBC Music Magazine*

'A leading exponent of this music, surely the greatest piano music of the 20th century.' *MusicWeb International*

'A most elegant, scrupulously sensitive interpreter of "music like a dream from which one draws away the veil".' *Gramophone*

'Ogawa responds with luminous authority to Debussy's bracing sound-world.' *International Record Review*

'An exceptional pianist with a special affinity for Debussy's music.' *American Record Guide*

„Noriko Ogawa behauptet mit ihren je eigenen Werk-Perspektiven die Stellung einer
der beachtenswertesten Debussy-Gestalterinnen unserer Tage.“ *klassik-heute.de*

This 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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/September 2015 at J Studio, Tokyo College of Music, Japan Producer and sound engineer: Marion Schwobel (Take5 Music Production) Piano technician: Takahiro Natori
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann 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. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Marion Schwobel
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover: self-portrait by Erik Satie
Back cover photo of Noriko Ogawa and the instrument heard on this disc: © Taira Nishimaki
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2215 ® & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2215