



vexations

NORIKO OGAWA plays
ERIK SATIE on an
1890 ERARD piano

VOL. 3



Vexations

Erik Satie

NOTE DE L'AUTEUR

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

♢ Très lent



♢ À ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse



SATIE, Erik (1866–1925)

Vexations (c. 1893)

1	Vexation 1	1'06	16	Vexations 72–76	2'52
2	Vexations 2–6	2'45	17	Vexations 77–81	2'53
3	Vexations 7–11	2'45	18	Vexations 82–86	2'56
4	Vexations 12–16	2'42	19	Vexations 87–91	2'44
5	Vexations 17–21	2'45	20	Vexations 92–96	2'42
6	Vexations 22–26	2'45	21	Vexations 97–101	2'43
7	Vexations 27–31	2'42	22	Vexations 102–106	2'46
8	Vexations 32–36	2'38	23	Vexations 107–111	2'43
9	Vexations 37–41	2'44	24	Vexations 112–116	1'47
10	Vexations 42–46	2'48	25	Vexations 117–121	3'37
11	Vexations 47–51	2'46	26	Vexations 122–126	2'40
12	Vexations 52–56	2'55	27	Vexations 127–131	2'33
13	Vexations 57–61	2'58	28	Vexations 132–136	2'40
14	Vexations 62–66	2'54	29	Vexations 137–141	2'44
15	Vexations 67–71	2'47	30	Vexation 142	1'24

TT: 80'32

Noriko Ogawa *piano*

Instrumentarium

Érard Grand Piano No. 69351, from 1890

Vexations has been transmitted to us in the form of a scribbled manuscript page found among Satie's papers after his death. There is no record of a performance during the composer's lifetime, and no indication of whether he ever intended it to be performed at all. The tempo marking given in the manuscript is *Très lent*, which lends itself to the subjective interpretation of the performer – and as the Satie expert Roy Orledge writes in his preface to the complete Salabert edition of Satie's works for piano: 'the early pieces, in particular, are often performed too slowly in my opinion. What Satie called *Lent* or *Très lent* should not be taken to mean that the pieces are quietly chordal dirges without any flexibility, variation or dynamics.'

Other instructions in the manuscript are similarly ambiguous – and as any performer of Satie's music will know, the comments in his scores are indeed almost always equivocal or obscure, and with an ironic sting. I have therefore, with the goal of including as many variants of the chordal harmonizations as possible on a single disc, chosen to perform my version of *Vexations* in a manner that may seem controversial to purists, both in terms of tempi and the configuration of the music. Satie's work is itself a challenge to conventional performing tradition, so why not challenge him?

Noriko Ogawa

As it appears in the manuscript, Erik Satie's *Vexations* consists of a motif comprising a melody in the lower register that is to be played four times. According to the instructions, on the second and fourth occasions the melody is heard accompanied by a tritone harmony (an augmented fourth/diminished fifth), without resolution. To render the work in its entirety, the performer must play this motif 840 times, which would take between 12 and 24 hours. A hoax? Or, in the words of the American composer John Cage, a work 'in the spirit of Zen Buddhism'? It is tempting to ignore any humorous intention on the basis of Satie's warning: 'I

don't like jokes, nor anything that resembles them. What does a joke prove?... I never make jokes.' So what is this 'musical UFO' that has contributed so much to Erik Satie's reputation for eccentricity?

The very title is intriguing. As often with Satie, it tells us virtually nothing about the content or possible programme: what 'vexations' does he mean? Those of the pianist, chained to his instrument for hours at a stretch, frustrated by the virtual impossibility of memorizing this series of chords written in a deliberately abstruse manner? Or those of the listener, who has to remain seated all the way through this 'poor man's *Ring of the Nibelungen*' (to use the description coined by the composer Gavin Bryars) with its total lack of any development, any variation, any 'evolution'? (To these vexed listeners one might recommend the wise words of John Cage: 'In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four. If it still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting.') Or might it refer to the vexations of Satie himself, whose relationship with the artist Suzanne Valadon – the only love affair Satie is known to have had – came to an end after five months in June 1893: might he have composed this work to punish himself? The German Satie specialist Grete Wehmeyer also suggests the vexations of Satie, the pupil at the Paris Conservatoire having to harmonize a given bass melody in close and extended position.

As often with Satie, it seems that the mystery of the title will remain unsolved. Moreover, we know virtually nothing about the circumstances surrounding the work's composition, as it was not until after the composer's death that it was discovered by his friend Henri Sauguet, himself a composer too. There is nothing to indicate that *Vexations* was played, or even shown to anybody, during Satie's lifetime. Nor do we find any mention of it in his correspondence. Almost a quarter of a century later, in 1949, Sauguet showed the score to John Cage, who was keenly interested in it and had it published the same year as a facsimile in the French

musical journal *Contrepoints*. It was also Cage who arranged the first known public performance of *Vexations* (together with nine other pianists) in New York in 1963.

Satie specialists have suggested that the *Vexations* date from 1893, which would make them contemporary with his so-called ‘mystical’ period. The piece seems to have a connection with the *Sonneries de la Rose+Croix* [BIS-2225], written in November 1891. At that time Satie was *maître de chapelle* of the Rosicrucian Order, a secret order that originated in Germany; its French branch was close to *fin-de-siècle* symbolism and esotericism. His works from this period – which according to Jean Cocteau were ‘too simple for ears accustomed to spicy sonorities’ – are nowadays among his least familiar pieces, even though they represent an essential stage in the evolution of his style, between the bar pianist of the Chat Noir Cabaret and the ‘fantasist’ that he became in the 1910s and remained until his death.

The piece – which does not contain any bar lines – fits onto a single page and, in the printed edition, consists of three lines of music that the performer must play 840 times. Aware of the scale of this challenge, Satie made a point of warning the pianist: ‘Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses’ (‘In order to play the theme 840 times in succession, it would be advisable to prepare oneself beforehand, and in the deepest silence, by serious immobilities’). Let us take a closer look at this note. We know the composer’s taste for enigmatic performance instructions that aimed to evoke the state of mind in which the work should be approached, as if Satie was asking the player to enter his own head. He did after all tell Sauguet that his annotations were ‘a secret between the performer and me’.

Right at the start of the note there is an ambiguity: Satie uses a reflexive verb, ‘Pour *se jouer* 840 fois de suite’. What did he mean by this? Might it have been ‘play to oneself’? Was Satie advocating a solitary performance, like a sort of musical yoga or even a punishment? And why 840 times? Why not 500, or 1,273?

Various hypotheses have been put forward: some incline towards the mathematical Lucas numbers, others towards symbolical and mystical numerology rooted in the Bible. Or might Satie just have meant ‘as many times as necessary’, as suggested by Darius Milhaud and Henri Sauguet, who knew him well? And what exactly are ‘serious immobilities’? It is rather unusual to see the plural form ‘immobilities’. Are there therefore different types of immobility, some more ‘serious’ than others? As for the other indication, ‘À ce signe [♠], il sera d’usage de présenter le thème de Basse’ (‘At this sign [♠] customarily the theme of the Bass will be presented’), it seems to allow doubts to linger concerning the necessity of presenting the theme on each of the 840 appearances of the motif. And do we even know for sure that the piece was intended for the piano? After all, the harmonium – an instrument that was popular at the time – might be equally suitable... a riddle, wrapped in a mystery, inside an enigma. And a situation that is, so to speak, vexing for the performer, who is faced with all these unanswered questions.

A Zen Buddhist gesture, cocking a snook at musical academicism, a precursor of Dadaism, of Oulipo, of dodecaphonic music, of minimalism, of conceptual art, of anti-art or even of furniture music, *Vexations* still fascinates, irritates, seduces and intrigues us, and always will. Noriko Ogawa has stated that ‘I think we are free to use the music as we like’, and maybe that is its strength: with its abolition of musical time and the absence of any evolution, this work exists only in the musical present, and its ‘meaning’ is constantly changing. Or does it even have a ‘meaning’?

Complete performances – by a single performer or by teams of pianists – are surprisingly frequent bearing in mind the challenges posed by the piece. Some even choose to go a step further, like for example the multi-disciplinary artist Rober Racine from Quebec who, driven by a desire for purity and wishing to devote himself completely and uncompromisingly to the work, ‘didn’t eat, didn’t

drink, didn't even get up to go to the toilet', as he said about his four (!) performances of *Vexations* in 1978 and 1979.

As for the actual experience of performing the work, we can quote Rober Racine once again: 'It really is like going on a journey. I have visited *Vexations*. I've been there four times, and it's a country that I find fascinating.' Others experienced more turbulent journeys. The Australian pianist Peter Evans, who set out on a complete solo performance in 1970, had to break off after 15 hours, when he had reached the 595th repeat, apologizing to his audience by saying that he had started to have 'evil thoughts, [and] animals and "things" started peering out of the score' at him. John Cage – him again! – had a more serene experience after his performance in 1963: 'I slept an unusually long period of time, and when I woke up, I felt different than I had ever felt before. And furthermore the environment that I looked out upon looked unfamiliar even though I had been living there. In other words, I had changed and the world had changed...'

© *Jean-Pascal Vachon 2020*

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. 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 musician, 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 Takemitsu, Dai Fujikura and Richard Dubugnon.

As an adjudicator, Noriko Ogawa regularly judges competitions including the BBC Young Musician Competition and the Munich International Piano Competition, and she is the chairperson of the Hamamatsu International Piano Competition. 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 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 peint par
lui-même, avec une pensée:
"Je suis venu au monde très
jeune dans un temps très vieux."*



*Erik SATIE
Par lui-même*



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



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

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.

Die *Vexations* (*Qualereien*) sind uns in Form eines handschriftlichen Notenblatts überliefert, das nach Saties Tod in seinen Papieren gefunden wurde. Eine Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten ist nicht belegt, so das Stück denn überhaupt zur Aufführung vorgesehen war. Die im Manuskript angegebene Tempo- bezeichnung lautet *Très lent* (Sehr langsam), was der subjektiven Interpretation des Aufführenden viel Raum lässt: „Insbesondere die frühen Stücke“, schreibt der Satie-Experte Roy Orledge in seinem Vorwort zur Gesamtausgabe von Saties Klavierwerken bei Salabert, „werden meiner Meinung nach oft zu langsam aufgeführt. Wenn Satie von *Lent* oder *Très lent* spricht, darf dies nicht so verstanden werden, als handle es sich um leise, akkordische Klagegesänge ohne jegliche Flexibilität, Variation oder Dynamik.“

Das Manuskript enthält weitere Anweisungen ähnlich vieldeutiger Art; ohnehin sind die Anmerkungen in seinen Partituren – wie jeder weiß, der einmal Musik von Satie gespielt hat – fast immer schillernd, obskur und nicht ohne Ironie. Um möglichst viele Varianten akkordischer Harmonisierung auf einem einzelnen Album unterbringen zu können, lege ich meine Interpretation der *Vexations* hier in einer Form vor, die einem Puristen sowohl im Hinblick auf die Tempi wie auch auf die Zusammenstellung fragwürdig erscheinen mag. Saties Werk ist eine Herausforderung für die konventionelle Aufführungspraxis – warum also nicht auch ihn herausfordern?

Noriko Ogawa

So wie sich das Werk im Manuskript darstellt, bestehen Erik Saties *Vexations* aus einem „Motiv“, das auf einer viermal zu spielenden Melodie in tiefer Lage basiert. Gemäß der Vortragsanweisung wird die Melodie bei ihrem zweiten und vierten Erscheinen durch unaufgelöste Tritonusintervalle (übermäßige Quartan bzw. verminderte Quinte) harmonisiert. Um das Werk in seiner Gesamtheit zu spielen, muss

der Interpret dieses „Motiv“ 840 Mal spielen, wofür er zwischen 12 und 24 Stunden benötigt. Ein Scherz oder, mit den Worten des amerikanischen Komponisten John Cage, ein Werk „im Geiste des Zen-Buddhismus“? Gegen eine humoristische Absicht ließe sich mit einigem Recht Satie selber anführen: „Ich mag weder Scherze noch überhaupt derlei Dinge. Was beweist ein Scherz? [...] Ich scherze nie.“ Was also ist dieses musikalische UFO, das so viel zu Erik Saties exzentrischem Ruf beigetragen hat?

Bereits der Titel verwundert. Wie so oft bei Satie, verrät er nichts über etwaige Inhalte oder Programme: Um welche Quälereien oder Qualen geht es hier? Um die des Pianisten, der stundenlang an sein Instrument gekettet ist? Um die Frustration darüber, dass es nahezu unmöglich ist, diese bewusst abstruse Akkordfolge auswendig zu lernen? Um die des Zuhörers, der die ganze Zeit ausharren muss, um diesen „*Ring des Nibelungen* für Arme“ (so der Spitzname, den der Komponist Gavin Bryars dem Stück gegeben hat) ohne Entwicklung, ohne Variation, ohne „Evolution“ bis zum Ende durchzustehen? (Diesem gequälten Zuhörer seien folgende weise Worte John Cages ans Herz gelegt: „Im Zen heißt es: Wenn etwas nach zwei Minuten langweilig ist, versuche es mit vier Minuten. Wenn es dann immer noch langweilt, versuche acht, sechzehn, zweiunddreißig und so weiter. Irgendwann entdeckt man, dass es ganz und gar nicht langweilig ist, sondern sehr interessant.“) Oder sind es Qualen, die Satie selber verspürte? Sein Verhältnis mit der Malerin Suzanne Valadon – die einzige bekannte Liaison des Komponisten – endete im Juni 1893 nach fünf Monaten; vielleicht hat er sich dieses Werk als Strafe auferlegt? Die Satie-Spezialistin Grete Wehmeyer erinnert darüber hinaus an die qualvolle tägliche Pflicht des Konservatoriumsstudenten Satie, vorgegebene Bassthemen in enger und in weiter Lage zu harmonisieren.

Wie so oft bei Satie, scheint der Titel sein Geheimnis zu hüten. Im Übrigen wissen wir so gut wie nichts über die Entstehungsumstände des Werks, das erst

nach Saties Tod von dem mit ihm befreundeten Komponist Henri Sauguet entdeckt wurde. Nichts deutet darauf hin, dass die *Vexations* zu Saties Lebzeiten gespielt oder gar jemandem gezeigt wurden. Auch in seiner Korrespondenz blieben sie unerwähnt. Fast ein Vierteljahrhundert später, 1949, legte Sauguet das Manuskript einem begeisterten John Cage vor, der es noch im selben Jahr als Faksimile in der französischen Musikzeitschrift *Contrepoints* veröffentlichte. Cage auch war es, der (mit neun anderen Pianisten) 1963 die erste bekannte öffentliche Aufführung der *Vexations* in New York organisierte.

Die Fachwelt hat die *Vexations* auf das Jahr 1893 datiert, in Saties sogenannte „mystische“ Periode. Das Werk scheint mit den *Sonneries de la Rose+Croix* [BIS-2225] zusammenzuhängen, die im November 1891 komponiert wurden. Es sei daran erinnert, dass Satie damals Kapellmeister des Rosenkreuzer-Ordens war, eines Geheimbunds deutscher Provenienz, dessen französischer Zweig dem Symbolismus und der Esoterik des Fin de Siècle nahestand. Die Kompositionen jener Zeit – „zu einfach für die an raffinierte Klänge gewöhnten Ohren“ (Jean Cocteau) – sind heute die unbekanntesten Werke des Komponisten, obwohl sie eine entscheidende Etappe in der Entwicklung seiner Sprache darstellen – zwischen dem „tapeur“ (Lohnklimperer) des Cabaret „Le Chat Noir“ und dem „fantaisiste“ (Spaßmacher) der 1910er Jahre bis zu seinem Tod.

Das Stück, das keinerlei Taktstriche aufweist, beansprucht eine einzige Seite und besteht in der Druckfassung aus drei Systemen, die der Interpret 840 Mal spielen soll. Im Wissen um die Tragweite dieser Herausforderung gibt Satie dem Interpreten eine Warnung mit auf den Weg: „Um [sich] dieses Motiv 840 Mal hintereinander zu spielen, ist es von Vorteil, sich vorab und in größter Stille durch ernsthafte Reglosigkeiten vorzubereiten.“ Schauen wir uns diese Notiz etwas genauer an. Wir kennen die Vorliebe des Komponisten für rätselhafte Anweisungen, die darauf abzielen, die für das jeweilige Werk erforderliche Geistesverfassung

hervorzurufen – eine Aufforderung gleichsam an seine Interpreten, sich in seinen Kopf zu versetzen. Ließ er nicht Sauguet wissen, seine Anmerkungen seien „ein Geheimnis zwischen dem Interpreten und mir“?

Eine Mehrdeutigkeit, von Anfang an: „Um [sich] dieses Motiv 840 Mal hintereinander zu spielen“. Was meint Satie mit dem reflexiven Verb „se jouer“ [„sich spielen“; ein auch im Französischen unorthodoxer Wortgebrauch]? Meint er „für sich selbst“? Würde Satie eine einsame Aufführung befürworten – eine Art musikalisches Yoga oder schlicht eine Strafe? Und warum 840 Mal? Warum nicht 500? Oder 1.273 Mal? Es wurden Hypothesen vorgeschlagen: Manche tendieren zu den Lucas-Zahlen, andere zu der mystischen Zahlensymbolik, die in der Bibel wurzelt. Oder meinte Satie einfach „so oft wie nötig“, wie Darius Milhaud und Henri Sauguet vermuten, die ihn gut kannten? Und was hat es mit den „ernsthaften Reglosigkeiten“ auf sich? Es ist eher ungewöhnlich, den Begriff „Reglosigkeit“ im Plural zu sehen. Gibt es verschiedene Arten von Reglosigkeiten, manche „ernsthafter“ als andere? Was die andere Anmerkung betrifft – „Bei diesem Zeichen [Φ] wird man üblicherweise das Bass-Thema vorstellen“ –, so scheint er die Notwendigkeit, das Thema in jeder der 840 Wiederholungen des „Motivs“ vorzutragen, in Frage zu stellen. Und wissen wir überhaupt, ob diese Partitur für das Klavier bestimmt war? Schließlich könnte das seinerzeit beliebte Harmonium den Zweck genauso gut erfüllen ... Rätsel über Rätsel ... Und eine ziemlich „quälende“ Situation für den Künstler, der mit all diesen unbeantworteten Fragen konfrontiert wird!

Zen-buddhistische Gebärde, Verulkung des musikalischen Akademismus, Vorläufer des Dadaismus, des Oulipo, der Zwölftonmusik, des Minimalismus, der Konzeptkunst, der Anti-Kunst und sogar der *Musique d'ameublement* („Möbelmusik“) – *Vexations* fasziniert, ärgert, verführt und irritiert immer wieder aufs Neue ... Noriko Ogawa glaubt, dass „wir frei sind, die Musik nach unserem Belieben zu verwenden“, und vielleicht ist genau das ihre Stärke: In der Aufhebung musika-

lischer Zeit und dem Fehlen jeglicher Entwicklung existiert dieses Werk nur als Gegenwart, und seine „Bedeutung“ ändert sich fortwährend. Hat es überhaupt eine „Bedeutung“? Gesamtaufführungen – durch mehrere Interpreten oder manchmal sogar allein – sind angesichts der Herausforderung, die das Werk darstellt, überraschend häufig. Manche setzen sogar noch eins drauf, wie der multidisziplinäre Künstler Rober Racine aus Quebec, der, von dem Wunsch nach Reinheit getrieben, sich dem Werk ganz und gar und ohne Kompromisse verschrieb: „Ich habe nicht gegessen, ich habe nicht getrunken, ich bin nicht einmal aufgestanden, um auf die Toilette zu gehen“, sagt er über seine vier (!) Aufführungen der *Vexations* in den Jahren 1978 und 1979.

Was die eigentlichen Erfahrungen bei der Aufführung des Werks betrifft, so sei nochmals Rober Racine zitiert: „Es ist tatsächlich wie eine Reise. Ich habe *Vexations* besucht. Ich habe es viermal besucht, und es ist ein Land, das mich fasziniert.“ Andere erlebten dramatischere Reisen. Der australische Pianist Peter Evans musste 1970 eine Solo-Gesamtaufführung nach 15 Stunden bei der 595. Wiederholung abbrechen; er habe, entschuldigte er sich bei seinem Publikum, „beängstigende Halluzinationen“, außerdem begannen Tiere und „Dinge“ in der Partitur ihn anzustarren. John Cage erlebte die Nachwirkungen der Aufführung 1963 typischerweise gelassener: „Ich habe außergewöhnlich lange geschlafen, und als ich aufwachte, fühlte ich mich anders als jemals zuvor. Darüber hinaus erschien mir meine Umgebung unvertraut, obwohl ich hier wohnte. Mit anderen Worten: Ich hatte mich verändert, und die Welt hatte sich verändert.“

© Jean-Pascal Vachon 2020

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. 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 Takemitsu, Dai Fujikura und Richard Dubugnon.

Regelmäßig ist Noriko Ogawa Preisrichterin bei Wettbewerben, u.a. beim BBC Young Musician 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

Les *Vexations* nous sont parvenues sous la forme d'une page manuscrite trouvée parmi les papiers de Satie après sa mort. On n'a pas trouvé trace d'une exécution du vivant du compositeur pas plus qu'une intention d'exécution. L'indication de tempo donnée dans le manuscrit est *Très lent*, ce qui laisse la place à la subjectivité de l'interprète. Comme l'expert de Satie, Roy Orledge, l'a écrit dans sa préface à l'édition complète des œuvres pour piano chez Salabert : « selon moi, en particulier les premières pièces sont souvent interprétées trop lentement. Ce que Satie appelle *Lent* ou *Très lent* ne doit pas être compris comme indiquant que ces pièces sont de tranquilles chants funèbres en accords et sans aucune flexibilité, sans variation de dynamique ou de mouvement. »

D'autres instructions du manuscrit sont tout aussi ambiguës – et comme tout interprète de la musique de Satie le sait, les commentaires dans ses partitions sont en effet presque toujours équivoques ou obscurs et contiennent une pointe d'ironie. J'ai donc, dans le but d'inclure le plus grand nombre possible de variantes des harmonisations d'accords sur un seul disque, choisi d'interpréter ma version des *Vexations* d'une manière qui peut sembler controversée aux puristes, tant en ce qui concerne les tempi que la configuration de la musique. L'œuvre de Satie est en soi un défi à la tradition d'interprétation conventionnelle. Pourquoi ne pourrions-nous pas le défier à notre tour ?

Noriko Ogawa

Telle que l'œuvre apparaît sur le manuscrit, *Vexations* d'Erik Satie se compose d'un motif fait d'une mélodie dans le registre grave devant être jouée quatre fois. Selon les instructions, les seconde et quatrième reprises de cette mélodie devraient être accompagnées d'une harmonie de triton (intervalle de quarte augmentée ou de quinte diminuée) sans résolution. Pour venir à bout de l'œuvre dans sa totalité, l'interprète doit jouer ce motif 840 fois ce qui nécessitera entre 12 et 24 heures.

Canular ou, pour reprendre les mots du compositeur américain John Cage, « [œuvre] dans l'esprit du bouddhisme zen » ? Il est tentant d'éliminer l'intention humoristique sur la base de la mise-en-garde de Satie : « Je n'aime pas les plaisanteries, non plus que les choses s'en approchant. Que prouve une plaisanterie ? (...) Je ne plaisante jamais. » Alors quel est donc cet ovni musical qui a tant contribué à la réputation d'excentrique d'Erik Satie ?

Le titre, déjà, intrigue. Comme souvent chez Satie, il ne nous éclaire guère sur un quelconque contenu ou programme : de quelles « vexations » s'agit-il ? Celles du pianiste enchaîné pendant de longues heures à son instrument ? De sa frustration face à la quasi-impossibilité de mémoriser cette série d'accords écrits de manière délibérément abscons ? De l'auditeur qui doit demeurer assis tout ce temps pour venir à bout de ce « *Ring des Nibelungen* du pauvre » (pour reprendre le surnom que lui a donné le compositeur Gavin Bryars) ne présentant aucun développement, aucune variation, aucune « évolution » ? (À cet auditeur vexé, nous recommandons ces sages paroles de John Cage : « Le zen nous dit que si une chose est ennuyeuse au bout de deux minutes, essayez encore pendant quatre. Si c'est toujours ennuyeux, essayez pendant huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. Éventuellement, on découvrira que ça n'est pas ennuyeux du tout mais très intéressant ».) S'agirait-il sinon des vexations de Satie lui-même dont la relation avec l'artiste Suzanne Valadon – la seule histoire d'amour connue du compositeur – se termina après cinq mois en juin 1893 et qui, pour se punir, aurait composé cette œuvre ? La spécialiste allemande de l'œuvre de Satie, Grete Wehmeyer, évoque également les vexations de l'élève Satie au Conservatoire affrontant un devoir d'harmonisation d'une basse donnée d'abord en position étroite puis en position large.

Comme souvent chez Satie, il semble bien que le mystère du titre restera entier. Du reste, on ne connaît pratiquement rien des circonstances entourant la composition de l'œuvre puisque qu'elle ne fut découverte qu'après la mort du compositeur

par Henri Sauguet, également compositeur et ami de Satie. Rien ne permet de supposer que *Vexations* fut joué ou même montré à qui que ce soit du vivant de Satie. On n'en retrouve de plus aucune mention dans sa correspondance. Près d'un quart de siècle plus tard, en 1949, Sauguet montra la partition à John Cage qui, enthousiaste, la fit publier la même année sous la forme d'un fac-similé dans le périodique musical français *Contrepoints*. Mentionnons que c'est également Cage qui organisera la première exécution publique connue (en compagnie de neuf autres pianistes) des *Vexations* à New York en 1963.

Les spécialistes ont proposé l'année 1893 comme année de composition des *Vexations* ce qui en ferait une contemporaine de la période dite « mystique » de Satie. L'œuvre semble avoir un lien avec les *Sonneries de la Rose+Croix* [BIS-2225] composées en novembre 1891. Rappelons que Satie était à l'époque maître de chapelle de l'ordre de la Rose-Croix, un ordre secret d'origine allemande dont la branche française était proche du symbolisme et de l'ésotérisme fin de siècle. Les compositions de cette période dont la musique était selon Jean Cocteau « trop simple pour les oreilles accoutumées aux épiques sonores » sont aujourd'hui les moins connues du compositeur bien qu'elles constituent une étape essentielle dans l'évolution de son langage, entre le teneur du Cabaret du Chat Noir et le « fantaisiste » des années 1910 jusqu'à sa mort.

La pièce – qui ne présente aucune barre de mesure – tient sur une seule page et, dans sa version éditée, ne compte que trois lignes de musique que l'interprète doit jouer 840 fois. Conscient de l'ampleur du défi, Satie prend la peine de mettre l'exécutant en garde : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses ». Regardons maintenant cette note de près. On connaît le goût du compositeur pour les instructions énigmatiques visant à susciter l'état d'esprit avec lequel l'œuvre doit être abordée, comme si Satie réclamait à ses interprètes de se mettre dans sa

propre tête. N'a-t-il pas dit à Sauguet que ses annotations étaient « un secret entre l'interprète et moi » ?

Une ambiguïté, dès le début : « Pour se jouer 840 fois de suite ». Que veut donc dire Satie avec le verbe réflexif de « se jouer » ? Veut-il dire « à soi-même » ? Satie préconiserait-il une exécution solitaire, comme une sorte de yoga musical ou carrément une punition ? Et pourquoi 840 fois ? Pourquoi pas 500 ? Ou 1273 fois ? Des hypothèses ont été proposées : certaines penchent du côté des nombres de Lucas, d'autres vers la numérologie symbolique et mystique prenant sa source dans la Bible. Ou alors Satie voulait-il simplement dire « autant de fois que nécessaire » ainsi que le suggèrent Darius Milhaud et Henri Sauguet qui ont bien connu Satie ? Et qu'en est-il des « immobilités sérieuses » ? Il est plutôt inhabituel de voir le terme d'« immobilité » au pluriel. Existerait-il donc différents types d'immobilités, certaines étant plus « sérieuses » que d'autres ? Quant à l'autre indication, « À ce signe [⊕], il sera d'usage de présenter le thème de Basse », il semble laisser planer le doute quant à la nécessité d'exposer le thème à chacune des 840 reprises du motif. Et sait-on même si cette partition s'adressait au piano ? Après tout, l'harmonium, un instrument alors populaire, pourrait aussi bien faire l'affaire... Mystère, mystère et encore mystère... Et une situation plutôt... vexante pour l'interprète face à toutes ces questions sans réponses !

Geste bouddhiste zen, pied-de-nez à l'académisme musical, précurseur du dadaïsme, de l'Oulipo, de la musique dodécaphonique, du minimalisme, de l'art conceptuel, de l'anti-art voire de la musique d'ameublement, *Vexations* fascine, agace, séduit et intrigue encore et toujours... Noriko Ogawa croit que « nous sommes libres d'utiliser la musique comme nous l'entendons » et c'est peut-être là sa force : dans son abolissement du temps musical et l'absence de toute évolution, cette œuvre n'existe donc que dans le moment présent et son « sens » varie sans cesse. A-t-elle-même un « sens » ? Les exécutions intégrales – en équipe ou même

parfois en solo – sont étonnamment fréquentes compte tenu des défis que l'œuvre pose. Certains choisissent même d'en mettre « un peu plus » comme l'artiste multidisciplinaire québécois Rober Racine mu par un désir de pureté et afin de se livrer tout entier et sans compromis à l'œuvre : « Je ne mangeais pas, je ne buvais pas, je ne me levais même pas pour aller à la toilette » dit-il au sujet de ses 4 (!) exécutions des *Vexations* en 1978 et 1979.

Quant à l'expérience même de l'exécution de l'œuvre, citons Rober Racine encore une fois : « C'est vraiment comme faire un voyage. J'ai visité *Vexations*. Je l'ai visité quatre fois, et c'est un pays que je trouve fascinant. » D'autres vécurent des voyages plus mouvementés. Le pianiste australien Peter Evans qui s'était lancé dans une exécution intégrale seul en 1970 dut s'interrompre après 15 heures, à la 595^{ème} reprise, et s'excusa à son public en disant qu'il commençait à avoir des « hallucinations effrayantes » et que des animaux et des « choses » dans la partition commençaient à le regarder fixement. John Cage, toujours lui, eut une expérience plus sereine après la performance de 1963 : « Je dormis exceptionnellement longtemps, et lorsque je me levai, je me sentis différent de tout ce que j'avais ressenti auparavant. Et de plus mon environnement me semblait étranger, bien que ce soit le lieu où je vis. En d'autres termes, j'avais changé, et le monde avait changé. »

© *Jean-Pascal Vachon 2020*

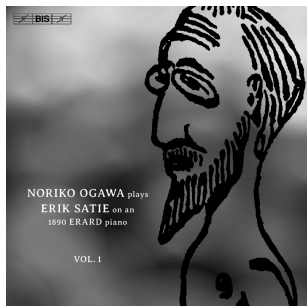
Noriko Ogawa a acquis une réputation enviable à travers le monde depuis son succès au Concours international de piano de Leeds. Son « jeu merveilleusement poétique » (*The Telegraph*) lui permet de se distinguer et d'acquérir une réputation de spécialiste de Debussy. Elle s'est produite en compagnie 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 Tōru Takemitsu, 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. 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

Previously released



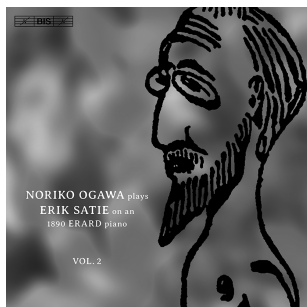
Vol. 1 (BIS-2215)

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

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

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

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



Vol. 2 (BIS-2225)

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

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

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

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.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2020
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-2325 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



Photo: © Taira Tairadate

BIS-2325