

BIS

CD-920 DIGITAL

Chamber Music by
Tōru Takemitsu

海
廻
会
快
鬼
界
開
諧
Ensemble KAI

TAKEMITSU, Tōru (1930-1996)

- | | | |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1 | Between tides ^A (1993) for violin, cello and piano (<i>Schott</i>) | 14'57 |
| 2 | Landscape I (1961) for string quartet (<i>Salabert</i>) | 7'21 |
| 3 | Distance de fée ^B (1951) for violin and piano (<i>Schott</i>) | 7'09 |
| | Rocking mirror daybreak (1983) for violin duo (<i>Schott</i>) | 12'22 |
| 4 | Autumn | 3'00 |
| 5 | Passing Bird | 3'41 |
| 6 | In the Shadow | 2'34 |
| 7 | Rocking Mirror | 2'49 |
| 8 | Hika ^A (1966) for violin and piano (<i>Salabert</i>) | 4'36 |
| 9 | A Way a Lone (1980) for string quartet (<i>Schott</i>) | 13'09 |

Ensemble Kai**Hidéki Nagano**, piano**Ethica Ogawa**, violin^A**Takeshi Takezawa**, violin^B**Hiroto Tobisawa**, viola**Atsushi Sakai**, cello

I love gardens. They do not reject people. There one can walk freely, pause to view the entire garden, or gaze at a single tree. Plants, rocks, and sand show changes, constant changes. (Tōru Takemitsu)

The metaphor of the garden and its components (grass, water, rock, trees, sand, earth, and flowers) is a very important notion for Tōru Takemitsu – one that recurs frequently in his discussions of his own works. The concept is also invoked in many titles of his works, for example, *I Hear the Water Dreaming* for flute and orchestra (1987), *In an Autumn Garden* for Gagaku ensemble (1973), and *Rain Tree* for percussion (1981). Thus, rather than projecting a formal narrative structure onto Takemitsu's music, as one often does with European music, one might better understand the different structural parameters as being representative of different components of a sonic garden: quick soloist activity might represent grass, gradually changing figures the trees, and stable low pitched sounds might be the musical analogue of rocks. The process of listening to this music could then be likened to a walk through a musical garden without beginning or end.

Given Takemitsu's affinity for visual imagery and the influence it exerted on his music, the medium of film presented him with an ideal forum in which he could explore the relationship between the sonic and visual arts. Throughout the course of his career, Takemitsu composed music for more than ninety films. The most famous of these are Philip Kaufman's *Rising Sun* (1993) and Akira Kurosawa's *Ran* (1985). In 1994 a documentary film, *Music for the Movies: Tōru Takemitsu*, was made, focusing on Takemitsu as a film composer. Without a doubt, he became the most influential and internationally well-known Japanese composer with a vast compositional output encompassing works for many different occasions and for a wide variety of ensembles: chamber music (including solo works; works for Japanese traditional instruments, which are sometimes combined with Western instruments; and small chamber ensembles of different constellations, among others), orchestral music, choral music and electro-acoustic music. At the time for his death Takemitsu was also composing his first opera, *Madrugada*.

As a composer, Takemitsu was mainly self-taught, although he studied briefly with the Japanese composers Yasuji Kiyose and Fumio Hayasaka. His style reflects a great number of the different influences to which he was exposed both during his childhood and through-

out his career. He first encountered American art music and popular music through the U.S. Armed Forces Network in the years following World War II. He discovered European modernist music only after having become acquainted with American music. During the post-war years, Japanese traditional music was not accorded the high prestige it claims today among young composers in Japan (it is only relatively recently that students have been allowed to major exclusively in Japanese traditional music at the Tokyo University of Fine Arts). It is not surprising, then, that Takemitsu's interests turned toward the West. His *Requiem for Strings* (1957) reflects this orientation towards one of the European twentieth-century stylistic idioms. He also displayed a deep interest in the experiential currents and in 1951 was a co-founder of the avant-garde multimedia group Jikken-kōbō (Experimental Workshop) together with the composers Joji Yuasa and Hiroyoshi Suzuki, the pianist Takahiro Sonoda and the critic Kuniharu Akiyama. Later, the timbral and harmonic properties of French composers, such as Debussy and Messiaen, had a particular impact on Takemitsu, as we can hear in the music on this CD.

Some ten years after he had begun his musical studies, he discovered and came to appreciate his Japanese musical heritage. One source of inspiration in this regard was John Cage, who made Takemitsu and many other Japanese artists aware of Zen. Takemitsu later studied the *biwa* (the traditional Japanese short-necked lute) and also became interested in traditional music from other regions, for example Indonesian music and the music of the Australian Aborigines. An important pivotal work in Takemitsu's career was *November Steps* (1967), in which he incorporated the *biwa* and another Japanese instrument, the *shakuhachi* (the end-blown bamboo flute) as solo instruments together with a traditional western symphony orchestra.

Takemitsu did not consider the mixing of Japanese and Western cultures to be problematic. Instead he argued that the notion of 'understanding' different cultures is an ambiguous one:

I feel embarrassed whenever I am told in foreign countries: 'why do you write Western music though you are a Japanese?' Such questions are similar to those made by Japanese who say: 'Foreigners cannot understand Noh plays.' Some Japanese, however, don't understand Noh plays!

Furthermore, lots of French don't understand Debussy. What matters is to 'understand.' For example, listening to music of Brahms, a German and I may understand it differently, but we are each moved in our own way. Even in the information society, there are many misunderstandings between the Japanese and foreign people, but we need not take that negatively. We should see the differences of each other as natural and to be bridged by people of good intent.

A very apparent trait in the selection of works on this CD is the literary inspiration from Western and Japanese writers alike. The title of *A Way a Lone* for string quartet was borrowed from James Joyce's *Finnegans Wake*, a work that also inspired Takemitsu in several other compositions. The section from the book reads 'The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the' This open enigmatic section is the end of the novel and leads back to the beginning, 'riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.' *Finnegans Wake* fits well with Takemitsu's aesthetics, as when he describes his perception of the ending of a piece: 'At the end of a performance it should not seem that a musical composition has come to an end. After all, which is more fun, a trip that has been planned meticulously, or one taken on the spur of the moment?' Consequently, he also used the first word of the novel, 'riverrun', as the title of a piece.

A Way a Lone was composed in 1980 for the Tokyo String Quartet's tenth anniversary. This quartet premièred the work in New York in 1981. The composer himself has not commented much about this piece, except to note that it is dominated by the intervals of a minor second and a fourth. Takemitsu refers to them as the 'Intervals of the SEA', E flat (Es in German)-E-A. In *A Way a Lone* Takemitsu integrates influences from some of his favourite composers of the early twentieth century. The short, well-balanced phrases have some similarities to the music of Webern; the treatment of the string quartet, utilizing its full timbral potential, is reminiscent of Alban Berg; and the warm and elaborate harmony is a development of Claude Debussy's. Yet, the music is very personal and perhaps, in Takemitsu's juxtaposition of short contrasting phrases, garden-like.

Landscape I (1961) for string quartet is almost the complete opposite of *A Way a Lone*. It has an important subtitle – ‘without vibration’. The entire piece is performed *non vibrato* which makes the sonorities crystal-clear. The harmonic texture reinforces this clarity through frequent use of the sustained interval of a perfect fifth. The form of the piece is symmetrical. Six slow phrases of equal length, each starting with a single high or medium-pitched note, make up the first section. Between each phrase there is silence. The second section has slightly more motion and the phrases are shorter. The third section is a variation of the first. The rests are crucial to Takemitsu’s compositional aesthetics. The complex Japanese philosophical concept of *ma* (literally, space, interval, or pause) will help us to understand Takemitsu’s position: when Takemitsu describes *ma*, he characterizes it as the dichotomy between sound and silence: ‘The most important thing in Japanese music is space, not sound. Strong tensions. Space: *ma*: I think *ma* is time-space with tensions. Always I have used few notes, many silences, from my first piece.’

It may be my imagination, but in the first violin phrase of *Between tides* for piano trio (1993) I hear the beginning of the jazz standard *Misty*, presented both melodically and harmonically. The violin phrase that follows sounds like the continuation of this tune, but is largely distorted with the first phrase echoed in the cello. This second phrase will return like a motto or condensed ritornello throughout the piece. The allusion to *Misty* might not be a coincidence. Takemitsu made a number of arrangements of music by others, for example, folk-songs, tunes by the Beatles – Takemitsu was a big Beatles fan – and George Gershwin. Privately, he also made big band arrangements. There is a general jazz atmosphere throughout the piece in the harmonic writing. *Misty* would also be an excellent beginning for a piece taking place ‘between tides’, of course, and fits well with the wave-like melodic figures that dominate this piece. The entire structure is also a wavering between calm regular phrases and slightly more agitated ones. The work was dedicated to Pamela Frank, Yo-Yo Ma and Peter Serkin.

Many of Takemitsu’s works were inspired by poetry. *Distance de fée* (1951) for violin and piano is named after a poem by Japanese surrealist Shuzo Takiguchi (1903-1979) of the same title. The poem reads (in Noriko Ohtake’s translation):

Beautiful teeth sung behind the trees
Finely shaped ears were between the clouds
Iridescent nails blended with water
Kicked off a pebble
All like footsteps
Even zephyrs were
Lost in the tilted chair
Door-in-the-cornfield's insanity
Air's labyrinth
Not even one card is there
Not even one glass is there
Like an instrument of desire
Penetrated with a peculiar line
That barely resembled the expression of a small bird
Like a buoy of death
It lives in the spring breeze
That barely resembled the balance of a small bird

Takemitsu must have been inspired by Messiaen when he composed *Distance de Fée*. The chords in the piano, for example, follow Messiaen's use of the octatonic scale and have a similar lyric style as Messiaen's *Le baiser de l'Enfant Jésus* from the large-scale piano cycle *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1945). Over the soft piano chords the violin performs a broad melody, built like a set of uncomplicated variations.

Takiguchi inspired Takemitsu to compose several pieces. Takemitsu referred to Takiguchi's poetry as 'an act directed at discovering the original unpolished tone, rather than at polishing and presenting a finished form of some given material.' Takemitsu's *Pause ininterrompue* (1952-59) for piano (BIS-CD-805) was also inspired by Takiguchi's poetry and *Les yeux clos* (1979; BIS-CD-805) for piano was composed in his memory. The third movement of *Pause ininterrompue* also provided the musical material for *Hika* (*Elegy*) (1966) for violin and piano. Takemitsu has explained that he was unable to write rapid music. Although there are rapid motions in *Hika*, they are ornamental. The basic pulse is

slow while the instruments, in an almost improvisatory style, perform colourful, embellished phrases that end in sustained sonorities.

The violin duet ***Rocking mirror daybreak*** (1983) is based on *Linked Poems: Rocking Mirror Daybreak* written by the American poet Thomas Fitzsimmons and the Japanese poet Makoto Ōoka. The work was dedicated to Ani and Ida Kavafian and was premièred at their first duo recital in Carnegie Hall. The first movement, *Autumn*, shows many similarities with *A Way a Lone*. The tempo is slow and the harmony is rich. Although there are only two violins, Takemitsu explores all possibilities to achieve a resonant and varied sound. The three remaining movements reveal a more moving style. In the second movement, *Passing Bird*, rapid bird-like sounds are juxtaposed with rests followed by a rhythmically complicated section reminiscent of the works for two violins by Béla Bartók. In the following movement, *In the Shadow*, melodic fragments are superimposed over a steady rhythmical motion. The fourth movement, *Rocking Mirror*, is a Bartók-like rhythmic play with pentatonic materials.

© *Per F. Broman 1998*

Ensemble Kai

Hidéki Nagano started studying the piano at the age of 5, winning a national prize for students and graduating from the University of Fine Arts in Tokyo. In 1988 he entered the Paris Conservatory where he studied both piano and voice. He won numerous prizes at international competitions including those in Barcelona (1990), Montreal (1992) and Orléans (1994) and was awarded the Japanese Idemitsu Prize in 1994. Since 1996 he has been a member of the Ensemble InterContemporain.

Ethica Ogawa was born in Nagoya where she started studying the violin at the age of five. She studied at the Toho Gakuen Music School in Tokyo and was then awarded a scholarship by the French government to study in France. She was a prizewinner at the International Viotti Competition in 1990 and since 1991 has been co-principal of the Strasbourg Philharmonic Orchestra.

Takeshi Takezawa was born in Kyoto in 1963 and studied the violin with his father from the age of five. He continued his studies in Tokyo, winning the Tokyo Radio Prize in 1985 prior to entering the Paris Conservatory. He has been leader of the Philharmonie de Lorraine in Metz since 1991 as well as giving regular recitals in France and Japan.

Hirotō Tobisawa was born in 1968 at Kanagawa where he commenced his study of the violin at the age of six. He graduated for the Toho Gakuen Music School in Tokyo and was then awarded a Japanese grant for study in France. After graduating from the École Normale de Musique de Paris he was appointed co-principal viola of the Orchestre National des Pays de la Loire in April 1997.

Atsushi Sakai was born in Nagoya in 1975. He started to play the cello at the age of five before the family moved to the USA where he continued his musical education. He played with the Berlin Symphony Orchestra in 1987 and has given regular recitals in Japan and the USA since 1988. In 1994 he completed his studies in Los Angeles and moved to France where he entered the Paris Conservatory. He was unanimously awarded first prize there in June 1997.

Recording data: July 1998 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider

Neumann microphones; Studer Mic AD19 pre-amplifier; Yamaha O3D digital mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Uli Schneider

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Per F. Broman 1998

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Tomiie Design, Kyoto, Japan

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998, BIS Records AB

Ich liebe die Gärten. Sie stoßen die Menschen nicht ab. Dort kann man frei wandern, pausieren, um den ganzen Garten anzusehen oder einen einzigen Baum. Pflanzen, Felsen und Sand weisen Veränderungen auf, ständige Veränderungen. (Tōru Takemitsu)

Die Metapher von dem Garten und seinen Komponenten Gras, Wasser, Felsen, Bäumen, Sand, Erde und Blumen ist für Tōru Takemitsu eine sehr wichtige Vorstellung, die häufig in seinen Kommentaren zu seinen eigenen Werken wiederkehrt. Viele von seinen Werktiteln spielen auf diese Vorstellung an, etwa *I Hear the Water Dreaming* für Flöte und Orchester (1987), *In an Autumn Garden* für Gagaku-Ensemble (1978) und *Rain Tree* für Schlagzeug (1981). Eher als eine erzählerische Struktur auf Takemitsus Musik zu projizieren, wie dies bei europäischer Musik häufig gemacht wird, könnte man die verschiedenen strukturellen musikalischen Parameter als Vertreter der verschiedenen Komponenten eines klingenden Gartens besser verstehen: rasche solistische Aktivität könnte das Gras vertreten, sich allmählich verändernde Figuren die Bäume, und feste Klänge im tiefen Register könnten eine musikalische Analogie der Felsen sein. Das Anhören dieser Musik könnte dann einem Spaziergang durch einen musikalischen Garten ohne Anfang und Ende gleichgesetzt werden.

Da Takemitsu eine Neigung zur Visualität hatte, die auch seine Musik beeinflusste, war für ihn das Medium des Films ein ideales Forum, wo er die Beziehungen zwischen akustischer und visueller Kunst erforschen konnte. Im Laufe seiner Karriere komponierte Takemitsu die Musik zu mehr als neunzig Filmen. Die berühmtesten sind Philip Kaufmans *Rising Sun* (1993) und Akira Kurosawas *Ran* (1985). 1994 wurde über Takemitsus Tätigkeit als Filmkomponist der Dokumentarfilm *Music for the Movies: Tōru Takemitsu* gedreht. Ohne jeden Zweifel wurde er der einflussreichste und international bekannteste japanische Komponist, dessen enorme Produktion Musik für viele verschiedene Gelegenheiten und viele verschiedenartige Besetzungen umfaßte: Kammermusik (darunter u.a. Solowerke, Werke für traditionelle japanische Instrumente, gelegentlich mit abendländischen Instrumenten kombiniert, und kleine Kammerensembles wechselnder Besetzungen), Orchestermusik, Chormusik und elektroakustische Musik. Als ihn der Tod ereilte, war Takemitsu dabei, seine erste Oper, *Madrugada*, zu komponieren.

Als Komponist war Takemitsu weitgehend autodidakt, obwohl er während kürzerer

Zeit bei den japanischen Komponisten Yasuji Kiyose und Fumio Hayasaka studierte. Sein Stil spiegelt zahlreiche, verschiedene Einflüsse, unter denen er während seiner Kindheit und seiner Karriere gestanden hatte. Auf die amerikanische Kunst- und Unterhaltungsmusik stieß er erstmals in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg durch den Sender U.S. Forces Network. Die Musik der europäischen Modernisten entdeckte er erst, nachdem er die amerikanische Musik kennengelernt hatte. In der Nachkriegszeit wurde die traditionelle japanische Musik unter den jungen Komponisten in Japan nicht so hoch wie heute geschätzt (erst relativ spät wurde es gestattet, an der Tokioer Universität der Schönen Künste Prüfungen zu absolvieren). Es ist daher nicht erstaunlich, daß Takemitsus Interesse sich eher auf den Westen konzentrierte. Sein durch Hindemith inspiriertes *Requiem for Strings* (1957) spiegelt seine Orientierung nach einem der stilistischen Idiome des europäischen 20. Jahrhunderts. Er interessierte sich auch stark für die auf Erfahrung beruhenden Strömungen, und 1951 war er zusammen mit den Komponisten Joji Yuasa und Hiroyoshi Suzuki, dem Pianisten Takahiro Sonoda und dem Kritiker Kuniharu Akiyama Mitbegründer der avantgardistischen Multimediagruppe Jikken-kōbō (Experimentalstudio). Später wurde Takemitsu von den klangmäßigen und harmonischen Eigenschaften französischer Komponisten wie Debussy und Messiaen besonders beeinflusst, wie wir es in der Musik der vorliegenden CD hören können.

Etwa zehn Jahre nach Beginn seines Musikstudiums lernte er sein japanisches Musikerbe kennen und schätzen. Eine diesbezügliche Inspirationsquelle war John Cage, der auch die Aufmerksamkeit von Takemitsu und vielen anderen japanischen Künstlern auf den Zen-Buddhismus lenkte. Später studierte Takemitsu *Biwa* (die traditionelle japanische Laute mit kurzem Hals, häufig mit vier Saiten) und interessierte sich auch für die traditionelle Musik anderer Gegenden, wie etwa indonesische Musik und die Musik australischer Aborigines. Ein wichtiger Zentralpunkt in Takemitsus Karriere waren die *November Steps* (1967), wo er die *Biwa* und ein anderes japanisches Instrument, die *Shakuhachi* (eine Senkrechtlöte aus Bambus) mit einbezog, als Soloinstrumente, zusammen mit einem traditionell abendländischen Symphonieorchester.

Takemitsu hielt die Mischung der japanischen und abendländischen Kulturen nicht für problematisch. Stattdessen behauptete er, daß die Vorstellung des „Verstehens“ verschiedener Kulturen mehrdeutig ist:

Es ist mir immer peinlich, wenn man mir in fremden Ländern sagt: „warum schreiben Sie abendländische Musik, obwohl Sie Japaner sind?“. Solche Fragen erinnern an jene Japaner, die sagen: „Die Ausländer verstehen nicht die Noh-Spiele!“ Es gibt aber auch Japaner, die die Noh-Spiele nicht verstehen! Und viele Franzosen verstehen nicht Debussy. Das wichtigste ist das „Verstehen“. Wenn beispielsweise ein Deutscher und ich Musik von Brahms anhören, mag es sein, daß wir sie verschieden verstehen, aber ein jeder von uns wird auf seine eigene Art bewegt. Selbst in der Informationsgesellschaft gibt es viele Mißverständnisse zwischen Japanern und Ausländern, aber wir müssen dies nicht negativ auffassen. Wir sollten unsere gegenseitigen Unterschiede als natürlich auffassen, als etwas, das von positiv gesinnten Menschen überbrückt werden sollte.

Ein sehr auffallender Zug der Werke auf dieser CD ist die literarische Inspiration von sowohl abendländischen als auch japanischen Dichtern. Der Titel des **A Way a Lone** für Streichquartett wurde James Joyces *Finnegans Wake* entnommen, einem Werk, das Takemitsu auch zu einigen anderen Kompositionen inspirierte. Der Abschnitt aus dem Buch lautet „The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the“. Diese rätselhaften Worte sind der Schluß des Romans und führen uns zum Anfang zurück: „riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs“. *Finnegans Wake* steht im Einklang mit Takemitsus Ästhetik, etwa wenn er darüber schreibt, wie man ein Stück beendet: „Am Schluß einer Aufführung soll der Eindruck nicht entstehen, daß die musikalische Komposition zu Ende ist. Was ist schließlich lustiger, eine genauestens geplante Fahrt, oder eine, die spontan unternommen wird?“ Folglich verwendete er auch das erste Wort des Romans, „riverrun“, als Titel eines Stücks.

A Way a Lone wurde 1980 für das Zehnjahrejubiläum des Tokioer Streichquartetts komponiert, das 1981 die Uraufführung in New York spielte. Der Komponist hat selbst nicht viel zu diesem Stück gesagt, außer daß es von den Intervallen einer kleinen Sekunde und einer Quart beherrscht wird. Takemitsu spricht von ihnen als „Intervals of the SEA“

(Intervalle der See, nach der deutschen Bezeichnung Es-E-A = SEA). In *A Way a Lone* integriert Takemitsu Einflüsse einiger seiner bevorzugten Komponisten vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Die kurzen, gut ausgewogenen Phrasen haben einige Ähnlichkeit mit Weberns Musik, die die vollen Klangfarben ausnützende Behandlung des Streichquartetts erinnert an Alban Berg, und die warme, komplizierte Harmonik stammt von Claude Debussy. Trotzdem ist die Musik sehr persönlich und erinnert vielleicht, in Takemitsus Gegenüberstellung von kurzen, kontrastierenden Phrasen, an einen Garten.

Landscape I (1961) für Streichquartett ist beinahe das völlige Gegenteil von *A Way a Lone*. Es hat einen wichtigen Untertitel – *ohne Vibrato*. Das gesamte Stück wird *non vibrato* gespielt, wodurch die Klänge kristallklar werden. Die Harmonik verstärkt diese Klarheit durch häufigen Gebrauch des ausgehaltenen Intervalls einer reinen Quint. Die Form des Stücks ist symmetrisch. Der erste Teil besteht aus sechs langsamen Phrasen gleicher Länge, die jeweils mit einem einzelnen Ton in hoher oder mittlerer Lage beginnen. Zwischen allen Phrasen ist Stille. Der zweite Teil ist etwas bewegter, und die Phrasen sind kürzer. Der dritte Teil ist eine Variation des ersten. Für Takemitsus kompositorische Ästhetik sind die Pausen von entscheidender Bedeutung. Die komplexe japanische philosophische Idee des *ma* (wörtlich „Raum“, „Zwischenraum“ oder „Pause“) hilft uns, Takemitsus Lage zu verstehen: wenn Takemitsu *ma* beschreibt, charakterisiert er es als Trennung von Klang und Schweigen. „Die wichtigste Sache in der japanischen Musik ist der Raum, nicht der Klang. Starke Spannungen. Raum: *ma*: ich glaube, daß *ma* ein zeitlicher Raum mit Spannungen ist. Von meinem ersten Stück ab verwendete ich stets wenige Töne, viele Pausen.“

Vielleicht ist es meiner Phantasie zuzuführen, aber in der ersten Violinphrase von **Between Tides** für Klaviertrio (1993) höre ich den Anfang des Jazzklassikers *Misty*, sowohl melodisch als auch harmonisch. Die folgende Violinphrase klingt wie die Fortsetzung dieser Melodie, wird aber durch ein Echo der ersten Phrase im Cello stark gestört. Diese zweite Phrase erscheint dann wie ein Motto oder ein kurzes Ritornell immer wieder im ganzen Stück. Die Anspielung auf *Misty* ist vielleicht kein Zufall. Takemitsu machte zahlreiche Arrangements von Musik anderer Komponisten, beispielsweise Volkslieder, Hits der Beatles – er war ein großer Beatles-Fan – und George Gershwin. Im Privaten machte er auch Big-Band-Arrangements. In der Harmonik des gesamten Stücks herrscht

eine allgemeine Jazz-Atmosphäre. *Misty* würde natürlich ein ausgezeichnete Anfang eines Stücks sein, das „between tides“ (zwischen den Gezeiten) stattfindet, und es paßt ausgezeichnet zu den wellenähnlichen melodischen Figuren, die in diesem Stück vorherrschend sind. Die gesamte Struktur schwankt auch zwischen ruhigen, regulären Phrasen und etwas bewegteren. Das Werk wurde Pamela Frank, Yo-Yo Ma und Peter Serkin gewidmet.

Viele von Takemitsus Werken wurden von Poesie inspiriert. *Distance de fée* (1951) für Violine und Klavier ist nach dem gleichnamigen Gedicht des japanischen Surrealisten Shuzo Takiguchi (1903-79) benannt. Frei nach Ohtakes englischer Übersetzung lautet es:

*Schöne Zähne, hinter den Bäumen gesungen
Fein geformte Ohren waren zwischen den Wolken
Schimmernde Nägel mit Wasser vermischt
Schleuderten ein Steinchen weg
Alles wie Fußtritte
Selbst die Zephyre gingen
Im gekippten Stuhl verloren
Irrsinn der Tür-im-Weizenfeld
Labyrinth der Luft
Keine einzige Karte ist dort
Kein einziges Glas ist dort
Wie ein Instrument des Begehrens
Von einer sonderbaren Linie durchstoßen
Die kaum dem Ausdruck eines Vögelchens ähnelte
Wie eine Boje des Todes
Lebt sie in der Frühlingsbrise
Die kaum der Ausgewogenheit eines Vögelchens ähnelte*

Takemitsu muß von Messiaen inspiriert gewesen sein, als er *Distance de fée* komponierte. Die Akkorde im Klavier richten sich beispielsweise nach Messiaens Gebrauch der oktonischen Skala und haben einen ähnlichen lyrischen Stil wie Messiaens *Le baiser de l'enfant Jésus* aus dem groß angelegten Klavierzyklus *Vingt regards sur l'enfant Jésus*

(1945). Über den sanften Klavierakkorden spielt die Violine eine breite Melodie, die wie eine Reihe unkomplizierter Variationen aufgebaut ist.

Takiguchi inspirierte Takemitsu, mehrere Stücke zu komponieren. Takemitsu beschrieb Takiguchis Poesie als einen Vorgang, „dessen Ziel es eher ist, den ursprünglichen, ungeschliffenen Ton zu entdecken, als die endgültige Form eines gegebenen Materials zu schleifen und vorzuzeigen“. Takemitsus *Pause ininterrompue* (1952-59) für Klavier (BIS-CD-805) wurde ebenfalls durch Takiguchis Poesie inspiriert, und *Les yeux clos* (1979, BIS-CD-805) für Klavier wurde zu seinem Andenken komponiert. Der dritte Satz der *Pause ininterrompue* lieferte auch das musikalische Material für *Hika* (*Elegie*, 1966) für Violine und Klavier. Takemitsu erklärte, er sei nicht imstande, schnelle Musik zu schreiben. Obwohl es in *Hika* schnelle Bewegungen gibt, sind sie ornamental. Der fundamentale Puls ist langsam, während die Instrumente in einem fast improvisatorischen Stil farbenprächtige, verzierte Phrasen spielen, die in ausgedehnten Klängen enden.

Das Violinduett *Rocking mirror daybreak* (1983) basiert auf *Linked Poems: Rocking Mirror Daybreak*, geschrieben vom amerikanischen Dichter Thomas Fitzsimmons und vom japanischen Dichter Makoto Ōoka. Das Werk wurde Ani und Ida Kavafian gewidmet und bei ihrem ersten Duoabend in der Carnegie Hall uraufgeführt. Der erste Satz, *Autumn*, weist viele Ähnlichkeiten mit *A Way a Lone* auf. Das Tempo ist langsam, die Harmonik reich. Obwohl es nur zwei Violinen gibt, nützt Takemitsu alle Möglichkeiten aus, einen vollen und abwechslungsreichen Klang zu erzielen. Die drei restlichen Sätze haben einen beweglicheren Stil. Im zweiten Satz, *Passing Bird*, werden schnelle, vogelhafte Klänge Pausen gegenübergestellt, wonach ein rhythmisch komplizierter Abschnitt folgt, der an die Werke für zwei Violinen von Béla Bartók erinnert. Im folgenden Satz, *In the Shadow*, werden melodische Fragmente oberhalb einer festen rhythmischen Bewegung aufeinander gestapelt. Der vierte Satz, *Rocking Mirror*, ist ein an Bartók erinnerndes rhythmisches Spiel mit pentatonischem Material.

© Per F. Broman 1998

Das Ensemble Kai

Hidéki Nagano begann mit fünf Jahren, Klavier zu spielen. Er gewann einen nationalen Preis für Studenten und absolvierte die Universität der schönen Künste in Tokio. 1988 begann er, am Pariser Konservatorium Klavier und Gesang zu studieren. Er gewann zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben, u.a. in Barcelona (1990), Montréal (1992) und Orléans (1994), und 1994 erhielt er den japanischen Idemitsu-Preis. Seit 1996 ist er Mitglied des Ensemble InterContemporain.

Ethica Ogawa wurde in Nagoya geboren, wo sie mit fünf Jahren begann, Violine zu studieren. Nach Studien an der Tohogakuen-Universität in Tokio erhielt sie von der französischen Regierung ein Stipendium für Studien in Frankreich. Sie war Preisträgerin beim Internationalen Viotti-Wettbewerb 1990, und seit 1991 ist sie assistierende Konzertmeisterin des Straßburger Philharmonischen Orchesters.

Takeshi Takezawa wurde 1963 in Kyoto geboren und begann im Alter von fünf Jahren, bei seinem Vater Violine zu lernen. Er setzte seine Studien in Tokio fort, und gewann 1985 den Preis des Tokioer Rundfunks, bevor er an das Pariser Konservatorium ging. Seit 1991 ist er Konzertmeister der Philharmonie de Lorraine in Metz, und er gibt regelmäßig Solokonzerte in Frankreich und Japan.

Hirotō Tobisawa wurde 1968 in Kanagawa geboren, wo er im Alter von sechs Jahren sein Violinstudium begann. Er absolvierte die Tohogakuen-Universität in Tokio und erhielt dann ein japanisches Stipendium für Studien in Frankreich. Nach Absolvieren der École Normale de Musique in Paris wurde er im April 1997 assistierender erster Bratscher des Orchestre National des pays de la Loire.

Atsushi Sakai wurde 1975 in Nagoya geboren. Er begann im Alter von fünf Jahren, Cello zu spielen, bevor die Familie in die USA übersiedelte, wo er seine musikalische Ausbildung fortsetzte. 1987 spielte er mit dem Berliner Sinfonieorchester, seit 1988 gibt er regelmäßig Solokonzerte in Japan und den USA. 1994 vollendete er seine Studien in Los Angeles und übersiedelte nach Frankreich, wo er an das Pariser Konservatorium ging. Dort erhielt er im Juni 1997 einen einstimmigen ersten Preis.

J'aime beaucoup les jardins. Ils ne repoussent pas les gens. On peut y marcher en toute liberté, s'arrêter pour embrasser du regard le jardin en entier ou contempler un arbre en particulier. Les plantes, les pierres et le sable présentent des changements, des changements constants.

(Tōru Takemitsu)

La métaphore du Jardin et de ses composants l'herbe, l'eau, les pierres, les arbres, le sable, la terre et les fleurs est une conception très importante pour Tōru Takemitsu – une qui revient fréquemment dans ses discussions sur ses propres œuvres. Il fait appel à ce concept dans plusieurs titres de ses œuvres, par exemple *I Hear the Water Dreaming* pour flûte et orchestre (1987), *In an Autumn Garden* pour ensemble gagaku (1973) et *Rain Tree* pour percussion (1981). Ainsi, plutôt que de projeter une structure narrative formelle dans la musique de Takemitsu, comme on le fait souvent avec la musique européenne, on pourrait mieux comprendre les différents paramètres musicaux structurels comme étant des représentants de différents composants d'un jardin sonore: une activité soliste rapide pourrait représenter de l'herbe, des figurations graduellement changeantes représenteraient les arbres, les sons stables graves pourraient être l'analogie musical des pierres. L'écoute de la musique pourrait alors être comparée à une marche dans un jardin musical sans début ni fin.

Vu l'affinité de Takemitsu pour le style imagé et l'influence qu'il exerce sur sa musique, la cinématographie lui fournit une tribune idéale où il pouvait explorer la relation entre les arts soniques et visuels. Tout au long de sa carrière, Takemitsu a composé de la musique pour plus de 90 films. Les plus célèbres sont *Rising Sun* (1993) de Philip Kaufman et *Ran* (1985) d'Akira Kurosawa. En 1994, on tourna un documentaire, *Music for the Movies: Tōru Takemitsu*, présentant le compositeur de musique de film. Sans l'ombre d'un doute, il devint le compositeur japonais le plus influent et le mieux connu internationalement avec un vaste répertoire de compositions couvrant des œuvres pour des occasions variées et pour un grand choix d'ensembles: de la musique de chambre (œuvres solos; œuvres pour instruments japonais traditionnels, éventuellement conjugués à des instruments occidentaux; et petits ensembles de chambre à constellations variées, etc.), de la musique orchestrale, chorale et électro-acoustique. Au moment de sa mort, Takemitsu composait aussi son premier opéra, *Madrugada*.

En tant que compositeur, Takemitsu était en majeure partie autodidacte quoiqu'il eût fait de courts séjours d'études avec les compositeurs japonais Yasuji Kiyose et Fumio Hayasaka. Son style reflète un grand nombre des différentes influences auxquelles il fut soumis au cours de son enfance et tout au long de sa carrière. Grâce aux forces armées américaines les années après la seconde guerre mondiale, il se familiarisa avec la musique classique et la musique populaire américaines. Il ne découvrit la musique moderniste européenne qu'après la musique américaine. Au cours des années suivant la fin de la guerre, on n'accordait pas à la musique japonaise traditionnelle le prestige dont elle jouit aujourd'hui auprès des jeunes compositeurs au Japon (les étudiants ne peuvent choisir un diplôme exclusivement en musique japonaise traditionnelle à l'Université des Beaux-Arts de Tokyo que depuis relativement peu de temps). Il n'est donc pas surprenant que l'intérêt de Takemitsu se fût tourné vers l'Ouest. Son *Requiem pour cordes* (1957) inspiré de Hindemith reflète cette orientation vers l'un des idiomes stylistiques européens du 20^e siècle. Il s'est également penché vers les courants expérimentaux et, en 1951, il fut co-fondateur du groupe multimedia d'avant-garde Jikken-kōbō (Experimental Workshop) en collaboration avec les compositeurs Joji Yuasa et Hiroyoshi Suzuki, le pianiste Takahiro Sonoda et le critique Kuniharu Akiyama. Plus tard, les propriétés des timbres et des harmonies de compositeurs français tels que Debussy et Messiaen produisirent un impact particulier sur Takemitsu, ce qui s'entend dans la musique enregistrée sur ce disque.

Une dizaine d'années après avoir entrepris ses études musicales, il découvrit et en vint à apprécier son héritage musical japonais. Il fut inspiré de ce côté par John Cage qui rendit Takemitsu et plusieurs autres artistes japonais conscients du zen. Takemitsu étudia ensuite le *biwa* (le luth japonais traditionnel à manche court muni souvent de quatre cordes) et il s'intéressa aussi à la musique traditionnelle d'autres régions, par exemple à celle de l'Indonésie et des aborigènes australiens. Une œuvre angulaire importante dans la carrière de Takemitsu fut *November Steps* (1967) dans laquelle il incorpore le *biwa* et un autre instrument japonais, la flûte *shakuhachi* (la flûte à bec en bambou) comme instruments solos dans un orchestre symphonique occidental traditionnel.

Takemitsu ne considérait pas le mélange des cultures japonaise et occidentale comme problématique. Il défendait plutôt que l'idée de "compréhension" de cultures différentes est ambiguë:

Je me sentais mal à l'aise quand on me disait dans des pays étrangers: "Pourquoi écrivez-vous de la musique occidentale puisque vous êtes un Japonais?" De telles questions ressemblent à celles des Japonais qui disent: "Les étrangers ne peuvent pas comprendre les pièces Noh." Or, certains Japonais ne comprennent pas les pièces Noh! De plus, beaucoup de Français ne comprennent pas Debussy. L'important est de "comprendre". Par exemple, en écoutant de la musique de Brahms, un Allemand et moi pouvons la comprendre différemment mais nous sommes touchés chacun à sa façon. Même dans la société d'information, il y a beaucoup de malentendus entre les Japonais et les étrangers mais il n'est pas nécessaire de voir cela de manière négative. Nous devrions voir nos différences mutuelles comme une chose naturelle et les voir dépassées par des gens de bonne volonté.

Un trait très apparent dans le choix des œuvres sur ce CD est l'inspiration littéraire des auteurs occidentaux et japonais. Le titre de *A Way a Lone* pour quatuor à cordes est emprunté de *Finnegans Wake* de James Joyce, une œuvre qui inspira aussi Takemitsu dans une couple d'autres compositions. La section du livre est la suivante: "The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the". Cette section énigmatique est la fin du roman et ramène au début, "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs." *Finnegans Wake* s'harmonise bien à l'esthétique de Takemitsu, par exemple lorsqu'il décrit comment il conçoit la fin d'une pièce: "A la fin d'une exécution, on ne devrait pas sentir qu'une composition musicale est terminée. Après tout, qu'est-ce qui est le plus plaisant, un voyage qui a été planifié méticuleusement ou un fait sous l'impulsion du moment?" Conséquemment, il a aussi utilisé le premier mot du roman, "riverrun", comme titre d'une pièce.

A Way a Lone est une composition de 1980 pour le 10^e anniversaire du Quatuor à Cordes de Tokyo. L'ensemble la créa à New York en 1981. Le compositeur n'a pas tellement commenté cette pièce sauf pour noter qu'elle est dominée par les intervalles d'une seconde mineure et d'une quarte. Takemitsu en parle comme des "intervals of the SEA",

mi bémol, mi naturel, la (en allemand Es, E, A). Dans *A Way a Lone*, Takemitsu intègre des influences de certains de ses compositeurs préférés du début du 20^e siècle. Les courtes phrases bien équilibrées ont certaines ressemblances avec la musique de Webern; le traitement du quatuor à cordes, utilisant son potentiel de timbres en entier, rappelle Alban Berg; et l'harmonie chaude et élaborée est un développement de celle de Claude Debussy. La musique est pourtant très personnelle et, peut-être, jardinière dans la juxtaposition de Takemitsu de courtes phrases contrastantes.

Landscape I (1961) pour quatuor à cordes est presque à l'opposé de *A Way a Lone*. Il a un sous-titre important – sans vibration. La pièce en entier est jouée non-vibrato ce qui en rend les sonorités claires comme du cristal. La texture harmonique renforce cette clarté grâce à l'emploi fréquent de l'intervalle tenu d'une quinte juste. La forme de la pièce est symétrique. Six phrases lentes de longueur égale, chacune commençant par une note du registre aigu ou medium, constituent la première section. Un silence sépare les phrases les unes des autres. La seconde section est légèrement plus mouvementée et les phrases sont plus courtes. La troisième section est une variation de la première. Les silences sont décisifs dans l'esthétique de composition de Takemitsu. Le concept philosophique japonais complexe du *ma* (littéralement espace, intervalle ou pause) nous aidera à comprendre la position de Takemitsu: Quand Takemitsu décrit *ma*, il le caractérise comme la dichotomie entre le son et le silence: "La chose la plus importante en musique japonaise est l'espace, non le son. De fortes tensions. L'espace: *ma*: je pense que *ma* est le temps-espace avec des tensions. J'ai toujours utilisé peu de notes, beaucoup de silences, dès ma première pièce."

C'est peut-être mon imagination mais dans la première phrase de violon de *Between tides* pour trio pour piano (1993), j'entends le début de la pièce de jazz *Misty* présenté dans la mélodie et l'harmonie. La phrase de violon suivante sonne comme la suite de cet air mais considérablement déformée avec la première phrase en écho au violoncelle. Cette seconde phrase reviendra comme une devise ou une ritournelle condensée tout au long de la pièce. L'allusion à *Misty* pourrait ne pas être une coïncidence. Takemitsu fit un grand nombre d'arrangements de musique d'autres compositeurs, par exemple de chansons folkloriques, d'airs des Beatles – Takemitsu était un grand admirateur des Beatles – et George Gershwin. En privé, il fit aussi des arrangements pour "big band". Une atmosphère générale de jazz plane dans toute la pièce au-dessus de l'écriture harmonique. *Misty* serait

aussi un excellent début pour une pièce “entre les marées” (“between tides”) évidemment et elle s’accorde bien avec les figures mélodiques en vagues qui dominent cette pièce. La structure en entier ondule également entre des phrases régulières calmes et d’autres un peu plus agitées. L’œuvre fut dédiée à Pamela Frank, Yo-Yo Ma et Peter Serkin.

Plusieurs des œuvres de Takemitsu furent inspirées par de la poésie. *Distance de fée* (1951) pour violon et piano tire son titre d’un poème du surréaliste japonais Shuzo Takiguchi (1903-1979) du même titre. Voici la tradition anglaise de Noriko Ohtake du poème:

*Beautiful teeth sung behind the trees
Finely shaped ears were between the clouds
Iridescent nails blended with water
Kicked off a pebble
All like footsteps
Even zephyrs were
Lost in the tilted chair
Door-in-the-cornfield's insanity
Air's labyrinth
Not even one card is there
Not even one glass is there
Like an instrument of desire
Penetrated with a peculiar line
That barely resembled the expression of a small bird
Like a buoy of death
It lives in the spring breeze
That barely resembled the balance of a small bird*

Takemitsu a dû être inspiré par Messiaen quand il composa *Distance de fée*. Les accords au piano par exemple suivent l’emploi de Messiaen de la gamme octatonique et ont un style lyrique semblable à celui du *Baiser de l’Enfant Jésus* de Messiaen du grand cycle pour piano *Vingt regards sur l’enfant Jésus* (1944). Au-dessus de doux accords au piano, le violon joue une mélodie large, bâtie comme une série de variations pas compliquées.

Takiguchi inspira Takemitsu de composer plusieurs pièces. Takemitsu se référa à la poésie de Takiguchi comme à “un acte dirigé à découvrir le ton original frustré plutôt que de polir et présenter une forme finie de quelque matériel donné.” *Pause ininterrompue* (1952-59) pour piano (BIS-CD-805) de Takemitsu est aussi une œuvre inspirée par la poésie de Takiguchi et *Les yeux clos* (1979; BIS-CD-805) pour piano est une composition à sa mémoire. Le troisième mouvement de *Pause ininterrompue* fournit aussi le matériel musical pour *Hika* (*Élégie*) (1966) pour violon et piano.

Takemitsu a expliqué qu’il était incapable d’écrire de la musique rapide. Quoiqu’il se trouve des mouvements rapides dans *Hika*, ils sont ornementaux. La pulsation fondamentale est lente tandis que les instruments, dans un style presque improvisé, jouent des phrases colorées, embellies qui finissent en sonorités tenues.

Le duo pour violon ***Rocking mirror daybreak*** (1983) repose sur *Linked Poems: Rocking Mirror Daybreak* du poète américain Thomas Fitzsimmons et du poète japonais Makoto Ōoka. L’œuvre fut dédiée à Ani et Ida Kavafian et fut créée à leur premier récital de duettistes au Carnegie Hall. Le premier mouvement, *Autumn*, montre plusieurs ressemblances à *A Way a Lone*. Le tempo est lent et l’harmonie, riche. Quoiqu’il n’y ait que deux violons, Takemitsu explore toutes les possibilités pour arriver à une sonorité résonante et variée. Les trois autres mouvements révèlent un style plus mouvant. Dans le second mouvement, *Passing Bird*, de rapides sons d’oiseau sont juxtaposés à des silences suivis d’une section au rythme compliqué rappelant les œuvres pour deux violons de Béla Bartók. Dans le mouvement suivant, *In the Shadow*, des fragments mélodiques sont superposés sur un mouvement rythmique stable. Le quatrième mouvement, *Rocking Mirror*, est un jeu rythmique à la Bartók avec du matériel pentatonique.

© *Per F. Broman 1998*

Ensemble Kai

Hidéki Nagano a commencé à étudier le piano à l'âge de cinq ans, gagnant un prix national pour étudiants et obtenant son diplôme à l'Université des Beaux-Arts de Tokyo. En 1988, il entra au Conservatoire de Paris où il étudia le piano et le chant. Il gagna de nombreux prix lors de concours internationaux dont ceux de Barcelone (1990), Montréal (1992) et Orleans (1994) en plus du prix japonais Idemitsu en 1994. Il fait partie de l'Ensemble InterContemporain depuis 1996.

Ethica Ogawa est née à Nagoya où elle a commencé à étudier le violon à l'âge de cinq ans. Elle a étudié à l'Université Tohogakuen à Tokyo et elle obtint ensuite une bourse du gouvernement français pour étudier en France. Elle a gagné un prix au concours international Viotti en 1990 et, depuis 1991, elle est premier violon associé de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Takeshi Takezawa est né à Kyoto en 1963 et il a commencé à apprendre le violon avec son père à l'âge de cinq ans. Il poursuivit ses études à Tokyo, gagnant le prix de la Radio de Tokyo en 1985 avant d'entrer au Conservatoire de Paris. Il est premier violon de la Philharmonie de Lorraine à Metz depuis 1991 en plus de donner régulièrement des récitals en France et au Japon.

Hirotô Tobisawa est né en 1968 à Kanagawa où il entreprit ses études de violon à l'âge de six ans. Un diplômé de l'Université Tohogakuen à Tokyo, il reçut une bourse japonaise pour étudier en France. Après avoir obtenu son diplôme à l'Ecole Normale de Musique de Paris, il fut choisi premier altiste associé de l'Orchestre National des Pays de la Loire en avril 1997.

Atsushi Sakai est né à Nagoya en 1975. Il a commencé à jouer du violoncelle à l'âge de cinq ans avant que la famille n'aménage aux Etats-Unis où il poursuivit ses études musicales. Il a joué avec l'Orchestre Symphonique de Berlin en 1987 et il donne régulièrement des récitals au Japon et aux Etats-Unis depuis 1988. En 1994, il termina ses études à Los Angeles et partit pour la France où il entra au Conservatoire de Paris. Il y reçut un premier prix à l'unanimité en juin 1997.



Ensemble Kai

Photo: © Akira Sekihara