



RAIN TREE

THE COMPLETE
SOLO PIANO
MUSIC OF
T Ō R U
TAKEMITSU

NORIKO
OGAWA
P I A N O



TAKEMITSU, TōRU (1930–96)

THE COMPLETE SOLO PIANO MUSIC

	LITANY (1950/1989) <i>(Schott Japan)</i>	10'06
1	I. <i>Adagio (con rubato)</i>	5'06
2	II. <i>Lento misterioso</i>	4'55
	PAUSE ININTERROMPUE (1952–59) <i>(Salabert)</i>	7'10
3	1. Slowly, sadly and as if to converse with	2'09
4	2. Quietly and with a cruel reverberation	3'26
5	3. A song of love	1'26
6	PIANO DISTANCE (1961) <i>(Salabert)</i>	5'11
7	FOR AWAY (1973) <i>(Salabert)</i>	7'35
8	LES YEUX CLOS (1979) <i>(Salabert)</i>	6'46
9	LES YEUX CLOS II (1988) <i>(Schott Japan)</i>	8'06
10	RAIN TREE SKETCH (1982) <i>(Schott Japan)</i>	4'28
11	RAIN TREE SKETCH II (1992) <i>(Schott Japan)</i> World Première Recording	4'05

TT: 55'42

NORIKO OGAWA *piano*

Piano music occupies an important place within the œuvre of **Tōru Takemitsu** (1930–96). His first publicly performed piece was a work for the piano – *Lento in Due Movimenti* – and he would continue to compose for the instrument throughout his career. Hence, we can follow the development of his compositional style through his piano music – tracing, for example, the evolution of his personal harmonic language or his increasing timbral consciousness. In his works for solo piano, Takemitsu expressed his musical thoughts in a highly condensed way, with the lengthiest piece lasting only some eight minutes.

The instrument was also important in that he frequently composed at the keyboard – whether or not he was writing for the piano. Takemitsu once recalled that, even before he had access to a piano, he had constructed a paper keyboard at which he composed, imagining sounds that far surpassed the real piano timbres he would later hear. A few years after the war, Takemitsu rented a Pleyel piano which he described as having a ‘sort of a nasal sound as in the French language’, well suited to the music of Debussy and Fauré which he performed at the time. *Lento in Due Movimenti* was composed on this piano. Later, in 1954, a composer colleague who believed in his talent provided him with an instrument that remained in his possession throughout his career.

Few other composers have been as open as Takemitsu with regard to those influences which have had the greatest impact on their works. He clearly stated that his ‘music is very influenced by the Japanese tradition, especially the Japanese garden, in colour, spacing, form. At the same time, it’s very influenced by Messiaen, Debussy, and Schoenberg – maybe even stronger than by the Japanese garden’. In terms of his piano music, Messiaen and Debussy probably had the greatest impact.

Takemitsu was first introduced to Messiaen’s piano music in the early 1950s and was instantly drawn to these works. It was, in fact, after hearing Messiaen’s *Préludes* for piano that Takemitsu decided to pursue music as his career. In the

piano works, Messiaen's influence may be most apparent in Takemitsu's use of harmonic and melodic material – particularly in his use of the scale that Messiaen called Mode 2 (a scale consisting of alternating half steps and whole steps – more often referred to as the 'octatonic scale').

Takemitsu describes Debussy's music as having 'pan-focus', by which he means to indicate that Debussy's music does not emphasize any one particular aspect – such as melody, for example. In Takemitsu's words, Debussy 'combines several things at the same time, not only single things.' Takemitsu's perceptions of Debussy's music are also relevant to his own works. A metaphor related to Takemitsu's concept of form that recurs frequently in his discussions of his own music is that of the garden and its components: grass, water, rock, trees, sand, earth, and flowers. Rather than projecting a formal narrative and climactic structure onto Takemitsu's music, as one often does with European music, one might better understand the different structural musical parameters as being representative of the different components of a sonic garden: quick 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. Another beautiful quote from Takemitsu gives us an insight into his perception of musical form: 'What I want to do is not to put sounds in motion towards a goal by controlling them. Rather, I would prefer to set them free, if possible, without controlling them. For me, it would be enough to gather the sounds around me and then gently put them in motion. To move the sounds around the way you drive a car is the worst thing you can do with them.'

The first work by Takemitsu to be performed in public was, as mentioned above, *Lento in Due Movimenti* for piano. The piece received a mixed reception, with one now infamous review referring to the piece as 'pre-music'. In 1989 he revised this work and provided it with a new title – *Litany*. It was dedicated to the memory of

Michael Vyner, director of the London Sinfonietta, and premièred by Paul Crossley. According to Noriko Ohtake, Takemitsu made it shorter by cutting some of the elements most obviously inspired by Messiaen and Debussy from his 1950 version; he also made some other changes. Unfortunately, the score for the earlier piece seems to have been lost.

The atmosphere of *Litany* is melancholy. In the first movement, *Adagio (con rubato)*, a recitative-like melody, often pentatonic, is accompanied by mildly dissonant chords. The second movement, *Lento misterioso*, oscillates between three different textures: slow chord progressions in an almost jazzy fashion, as in the introduction (Takemitsu was a jazz fan and made big-band arrangements in private); a driving, Messiaen-like ostinato figure in the higher register superimposed over a chordal melody in the lower, which appears next; and Debussy-inspired chords alternating with rapid motion. However, the movement does not turn into a juxtaposition of musical styles. Takemitsu accomplishes a smooth and organic connection between the various sections.

As is the case with most of Takemitsu's works, the titles of his piano pieces are poetic and provide many associations. Some titles are even contradictory. *Pause ininterrompue* (1952–59) belongs to that category. It is named after a poem by the Japanese surrealist Shuzo Takiguchi (1903–79) from his cycle *Distance of the Elves*. The poem reads (in Ohtake's translation):

Of never folding wings
Callow moth is enduring the weight of the night's colossal bottle
Transient white statue is frozen from the memory of snow
The winds perching on gaunt twig are adapting to scant light
All
Ever silent spherical mirror on the hill.

The first movement, *Slowly, sadly and as if to converse with*, was composed in 1952 and premièred the same year by Takahiro Sonoda, while the remaining two

movements were composed in 1959 and were premièred by Haruko Kasama. The harmony is denser and more cluster-like than in *Litany*, but the texture is still melody-plus-accompaniment. The musical notation of the second movement, *Quietly and with a cruel reverberation*, is challenging in that the duration of each bar is three seconds, within which the interpreter is given considerable rhythmic freedom. The third movement, *A song of love*, contains a short plain melody in the higher register, accompanied by rhythmically irregular chords. Takemitsu would later use the same material in another piece – *Hika* for violin and piano (1966).

In *Piano Distance* (1961), premièred by Yuji Takahashi, Takemitsu explores the timbral potential of the piano through the use of silently depressed keys. This piece also has the tempo indication of three seconds to a bar. This is the most sparsely arranged of his piano pieces and is aphoristic, containing apparently incoherent elements. Here, the silent moments are important. Takemitsu claims that sound and silence are equal. In Japanese thought, nature and man live and die within a world of time. Whereas the modern Western concept of time is linear, the Japanese perceive of time as a circulating and repeating entity. Although this piece is clearly aligned with European modernism, the introduction of another important concept in Japanese thought might provide us with some further understanding of works such as this. As Timothy Koozin points out, the Japanese idea of *ma* (literally, space, interval, or pause) assumes an important position in Takemitsu's works. *Ma* is a complex philosophical concept and is difficult to understand fully. When Takemitsu describes *ma* in the context of music, he represents 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.' In the context of this work, the concept of *ma* resonates in the intense moments of waiting between successive events.

For Away (1973) was composed after Takemitsu's stay in Indonesia, during which he became much attracted to Gamelan music. Indeed, one finds structures reminiscent of Gamelan music in this piece – the static harmonic and melodic material as well as the sustained sonorities suggest associations with Balinese gongs and metalophones. Takemitsu himself said of the piece: 'To be sure the title of *For Away* is a strange one. While it is a personal gift of mine to Roger Woodward, it is at the same time my expression of extolment and offering to the galaxy of life – a galaxy that is not the sole domain of mankind.'

Les yeux clos (1979) is dedicated to the artist and poet Shuzo Takiguchi (see above), an influential figure in Takemitsu's life who had exposed the composer to important new impulses outside the musical domain by introducing him to the art of Jasper Johns and Marcel Duchamp, among others. The title recalls the closed eyes of the dead Takiguchi, but also refers to the French Symbolist painter Odilon Redon's work to which Takemitsu became attracted in the early 1970s. Redon's oil painting *Les yeux clos* depicts, in mild colours, a peaceful young woman with her eyes closed. Takemitsu's *Les yeux clos* is built around a small melodic cell of three notes (often heard as F–G–B superimposed with F#–G#–C) like a refrain. It was premièred by Aki Takahashi in 1979. *Les yeux clos II* (1988) was dedicated to Peter Serkin. Takemitsu said of this piece: 'In this musical composition, the composer attempts to convey his impressions of the sense of movement created by Redon's particular use of colour.' As in his other piano works, Takemitsu provided very detailed pedalling instructions, even indicating how fast the pedal should be lowered and released. An interesting feature of this piece, as well as of *Les yeux clos* and of some of the other piano works, is the frequent use of Richard Wagner's 'Tristan Chord' – sometimes even presented in the same disposition and at the same pitch – as a kind of referential sonority, although the chord is never resolved as in Wagner. Takemitsu also composed another work inspired by Redon's *Les yeux clos* – *Visions* for orchestra (1989).

Rain Tree Sketch (1982) and *Rain Tree Sketch II* (1992), as well as *Rain Tree* for percussionists [BIS-462], were inspired by Nobel Prize winner (1994) Kenzaburo Oé's series of short stories with the same title. The rain tree's small leaves store the falling rain and continue to spread the water well after the rain has stopped. 'What an ingenious tree, isn't it?' The *Rain Tree Sketches* are the most rhythmic of Takemitsu's piano works, featuring almost minimalistic sections with lilting, irregular yet dance-like rhythms. *Rain Tree Sketch* was dedicated to Maurice Fleuret and premièred by Kazuoki Fujii in 1983. *Rain Tree Sketch II* was composed in memory of Olivier Messiaen (1908–92) and premièred by Alain Neneux. Perhaps to an even greater extent than the other piano pieces, *Rain Tree Sketch II* features rather limited thematic material. It consists of two major sections: the rhythmic introduction – *Celestially Light*, followed by chords and a melancholy, refrain-like ascending gesture consisting of three notes slowly arpeggiated upward – and a Debussy-like melodic section, *Joyful*, interrupted by the chordal refrain. A shortened version of the first section then concludes Takemitsu's last piano piece.

© **Per F. Broman 1996**

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 Takemitsu, 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.

Noriko Ogawa had an unforgettable opportunity to meet Takemitsu for the last time on the occasion of a BBC Radio interview a month before the composer's death. Takemitsu strongly emphasized the importance of 'singing new songs'. He explained that he was interested in writing music as a personal gift rather than in response to major commissions – for example, after someone's death (many of his piano pieces reflect this attitude). Takemitsu never had the chance to write anything for Noriko Ogawa, but gave her a copy of *Rain Tree Sketch II* as a personal gift.

www.norikoogawa.co.uk

Die Klaviermusik steht an wichtiger Stelle in **Tōru Takemitsu** (1930–1996) Schaffen. Sein erstes öffentlich aufgeführtes Stück war ein Klavierwerk – *Lento in Due Movimenti* –, und er sollte seine gesamte Karriere hindurch für das Instrument komponieren. Daher können wir anhand seiner Klaviermusik die Entwicklung seines Kompositionsstils verfolgen, beispielsweise die Entwicklung seiner persönlichen harmonischen Sprache oder sein wachsendes klangliches Bewusstsein. In seinen Werken für Klavier solo, deren längstes nur etwa acht Minuten dauert, brachte Takemitsu seine musikalischen Gedanken auf eine sehr verdichtete Art zum Ausdruck.

Das Instrument war auch insofern wichtig, als er häufig an der Klaviatur komponierte, ganz gleich, ob er gerade für Klavier schrieb oder nicht. Takemitsu erinnerte sich daran, dass er, bevor er Zugang zu einem Klavier hatte, eine Papierklaviatur gebaut hatte, an der er komponierte und sich Klänge vorstellte, die die wirklichen Klavierklänge, die er später hörte, bei weitem übertrafen. Einige Jahre nach dem Krieg mietete Takemitsu ein Pleyel-Klavier, dessen Ton er als „ähnlich nasal wie die französische Sprache“ beschrieb; für die Musik von Debussy und Fauré, die er damals spielte, eignete es sich daher gut. *Lento in Due Movimenti* wurde an diesem Klavier komponiert. Später, im Jahre 1954, beschaffte ihm ein Komponistenkollege, der an sein Talent glaubte, ein Instrument, das seine ganze Karriere lang in seinem Besitz bleiben sollte.

Wenige Komponisten waren so offen wie Takemitsu im Hinblick auf die Einflüsse, die die größte Einwirkung auf ihre Werke hatten. Deutlich stellte er fest, dass seine „Musik von der japanischen Tradition stark beeinflusst ist, besonders vom japanischen Garten – in Farbe, Anlage, Form. Gleichzeitig ist sie auch von Messiaen, Debussy und Schönberg stark beeinflusst – vielleicht stärker noch als vom japanischen Garten“. Hinsichtlich der Klaviermusik dürften Messiaen und Debussy den größten Einfluss ausgeübt haben.

Takemitsu lernte Messiaens Klaviermusik erstmals in den frühen 1950er Jahren kennen und wurde von diesen Werken sofort angezogen. Sein Entschluss, eine musikalische Karriere einzuschlagen, ist direkt dem Erlebnis von Messiaens *Préludes* für Klavier zu verdanken. In den Klavierwerken wird Messiaens Einfluss vielleicht in Takemitsus Behandlung des harmonischen und melodischen Materials am deutlichsten – insbesondere in seinem Gebrauch jener Skala, die Messiaen „zweiter Modus“ nannte (sie besteht aus abwechselnden Halb- und Ganztönen und wird auch als „oktatonische Tonleiter“ bezeichnet).

Takemitsu versteht Debussys Musik als „pan-fokussiert“, womit er andeuten möchte, dass sie keine Einzelaspekte – z.B. die Melodik – in den Vordergrund rückt. „Debussy“, so Takemitsu, „kombiniert mehrere Dinge gleichzeitig, nicht nur einzelne Dinge.“ Takemitsus Auffassung von Debussys Musik hat Konsequenzen auch für seine eigenen Werke. Eine mit Takemitsus Formkonzept verbundene Metapher, die häufig in seinen Äußerungen über seine eigene Musik wiederkehrt, ist die vom Garten und seinen Komponenten: Gras, Wasser, Felsen, Bäume, Sand, Erde und Blumen. Anstatt Geschichten und Steigerungsstrukturen auf Takemitsus Musik zu projizieren, wie dies bei europäischer Musik häufig geschieht, könnte man die verschiedenen strukturellen musikalischen Parameter besser als Vertreter der verschiedenen Komponenten eines klingenden Gartens verstehen: Rasche Aktivität könnte das Gras vertreten, sich allmählich verändernde Figuren die Bäume, während stabile Klänge im tiefen Register eine musikalische Analogie zu den Felsen sein könnten. Das Anhören dieser Musik wäre dann mit einem Spaziergang durch einen musikalischen Garten ohne Anfang und Ende vergleichbar. Ein anderes schönes Zitat von Takemitsu gewährt uns einen Einblick in seine Auffassung der musikalischen Form: „Was ich tun möchte, ist nicht, Klänge durch meine Kontrolle in Richtung eines Ziels in Bewegung zu setzen. Vielmehr möchte ich sie freilassen – wenn möglich, ohne sie zu kontrollieren. Mir würde es genügen, die Klänge um mich herum einzu-

sammeln und sie dann sanft in Bewegung zu setzen. Klänge umherzubewegen, wie man ein Auto fährt, ist das Schlimmste, was man mit ihnen tun kann.“

Das erste öffentlich aufgeführte Werk von Takemitsu war, wie erwähnt, *Lento in Due Movimenti* für Klavier. Das Stück fand nur geteilten Beifall, und eine mittlerweile berühmte Kritik nannte das Stück „Prä-Musik“. 1989 revidierte er das Werk unter einem neuen Titel – *Litany*. Es wurde dem Andenken an den Leiter der London Sinfonietta, Michael Vyner, gewidmet und von Paul Crossley uraufgeführt. Laut Noriko Ohtake kürzte Takemitsu das Stück, indem er einige der am stärksten von Messiaen und Debussy inspirierten Elemente der 1950er-Fassung strich; außerdem nahm er einige andere Veränderungen vor. Leider scheint die Partitur des früheren Stücks verlorengegangen zu sein.

Die Atmosphäre der *Litany* ist melancholisch. Im ersten Satz, *Adagio (con rubato)*, wird eine rezitativähnliche, häufig pentatonische Melodie von mild dissonanten Akkorden begleitet. Der zweite Satz, *Lento misterioso*, pendelt zwischen drei verschiedenen musikalischen Texturen: langsame Akkordfolgen auf eine fast jazzartige Manier, wie in der Einleitung (Takemitsu war Jazzfan und machte privat Arrangements für Big Band); eine vorwärtstreibende, an Messiaen anklingende Ostinatofigur im höheren Register über einer dann erscheinenden, akkordischen Melodie im tieferen; von Debussy inspirierte Akkorde im Wechsel mit rascher Bewegung. Der Satz gerät freilich nicht zu einer Gegenüberstellung musikalischer Stile; Takemitsu verbindet die verschiedenen Teile sanft und organisch miteinander.

Die Titel seiner Klavierstücke sind – wie meist bei Takemitsus Werken – poetisch und lassen Assoziationen freien Raum. Einige Titel sind sogar widersprüchlich; *Pause ininterrompue (Ununterbrochene Pause, 1952–59)* gehört zu dieser Kategorie. Der Name stammt von einem Gedicht des japanischen Surrealisten Shuzo Takiguchi (1903–79) aus dem Zyklus Distanz der Elfen. Das Gedicht lautet (frei nach Ohtakes englischer Übersetzung):

Mit nie gefalteten Flügeln
Trägt die unerfahrene Motte das Gewicht der kolossalen nächtlichen Flasche
Eine flüchtige weiße Statue ist aus der Erinnerung von Schnee gefroren
Die Winde, hockend auf kahlem Zweig, gewöhnen sich an spärliches Licht
Immer
Gleich stiller Kugelspiegel auf der Anhöhe.

Der erste Satz, *Slowly, sadly and as if to converse with* („Langsam, traurig und wie zum Gespräch einladend“) wurde 1952 komponiert und im selben Jahr von Takahiro Sonoda uraufgeführt, während die beiden übrigen Sätze 1959 komponiert und von Haruko Kasama uraufgeführt wurden. Die Harmonik ist dichter und clusterähnlicher als in *Litany*, doch der Tonsatz besteht nach wie vor aus Melodie und Begleitung. Die Notation des zweiten Satzes, *Quietly and with a cruel reverberation* („Ruhig und mit einem grausamen Nachhall“), ist eine Herausforderung, weil jeder Takt drei Sekunden dauert, innerhalb derer der Interpret ein großes Maß an rhythmischer Freiheit genießt. Der dritte Satz, *A song of love* („Ein Liebeslied“), enthält eine kurze, einfache Melodie im höheren Register, die von rhythmisch unregelmäßigen Akkorden begleitet wird. Takemitsu sollte später dasselbe Material in einem anderen Stück verwenden: *Hika* für Violine und Klavier (1966).

In *Piano Distance* (1961, von Yuji Takahashi uraufgeführt) erforscht Takemitsu das Klangpotential des Klaviers durch die Verwendung von stumm niedergedrückten Tasten. Auch dieses Stück hat eine Tempoangabe von drei Sekunden pro Takt. Es ist das am spärlichsten gesetzte seiner Klavierstücke, hat aphoristischen Charakter und enthält anscheinend zusammenhanglose Elemente. Hier erlangen die Augenblicke des Schweigens großes Gewicht. Takemitsu geht davon aus, dass Klang und Schweigen ebenbürtig seien. Im japanischen Denken leben und sterben die Natur und der Mensch in einer Welt der Zeit. Während die moderne westliche Auffassung von Zeit linear ist, fassen die Japaner die Zeit als kreisförmig und sich wiederholend auf. Obwohl dieses Stück eindeutig der europäischen Moderne nahe-

steht, kann uns eine weitere wichtige Figur des japanischen Denkens Werke wie diese besser verstehen helfen. Timothy Koozin weist darauf hin, dass der japanische Begriff *ma* (wörtlich „Raum“, „Abstand“ oder „Pause“) in Takemitsus Werken eine wichtige Rolle spielt. *Ma* ist ein komplexes, kaum gänzlich zu erfassendes philosophisches Konzept. Wenn Takemitsu *ma* in musikalischen Zusammenhängen beschreibt, definiert er es als Dichotomie von Klang und Schweigen: „Das wichtigste Element der japanischen Musik ist der Raum, nicht der Klang. Starke Spannungen. Raum: *ma*: Ich glaube, dass *ma* ein Zeit-Raum mit Spannungen ist. Seit meinem ersten Stück habe ich stets wenige Töne und viele Pausen verwendet.“ Im Rahmen dieses Werks schwingt *ma* in den intensiven Augenblicken des Wartens zwischen aufeinander folgenden Ereignissen mit.

For Away (1973) wurde nach Takemitsus Aufenthalt in Indonesien komponiert, wo ihn die Gamelanmusik faszinierte. Tatsächlich findet man in diesem Stück Strukturen, die an Gamelanmusik erinnern – das statische harmonische und melodische Material und die langen Klangdauern lassen an balinesische Gongs oder Metallophone denken. Takemitsu selber sagte über das Stück: „Gewiss ist der Titel *For Away* seltsam. Es ist ein persönliches Geschenk von mir an Roger Woodward, zugleich aber auch Lobpreis und Opfergabe an die Galaxie des Lebens – eine Galaxie, die nicht allein die Domäne der Menschheit ist.“

Les yeux clos (1979) ist einer einflussreichen Gestalt in Takemitsus Leben gewidmet – dem Künstler und Dichter Shuzo Takiguchi (s.o.), der dem Komponisten wichtige neue Impulse außerhalb des musikalischen Gebietes eröffnete, indem er ihn mit der Kunst von Jasper Johns, Marcel Duchamp u.a. bekannt machte. Der Titel ist eine Anspielung auf die geschlossenen Augen des verstorbenen Takiguchi, bezieht sich aber auch auf das Werk des symbolistischen französischen Malers Odilon Redon, den Takemitsu in den frühen 1970er Jahren für sich entdeckte. Redons Ölgemälde *Les yeux clos* schildert in milden Farben eine friedvolle junge

Frau mit geschlossenen Augen. Takemitsus *Les yeux clos* ist um eine kleine melodische Zelle von drei Tönen aufgebaut (häufig als f–g–h zu hören, überlagert mit fis–gis–c), die als eine Art Refrain fungiert. Aki Takahashi spielte die Uraufführung im Jahr 1979. *Les yeux clos II* (1988) ist Peter Serkin gewidmet; über dieses Stück sagte Takemitsu: „In dieser musikalischen Komposition versucht der Komponist, seine Eindrücke von dem Gefühl der Bewegung zu vermitteln, das Redon durch den besonderen Gebrauch der Farben erzeugt“. Wie in all seinen Klavierwerken verwendete Takemitsu sehr detaillierte Pedalangaben, die sogar anzeigen, wie schnell das Pedal niedergedrückt bzw. losgelassen werden soll. Eine interessante Eigentümlichkeit ist (wie auch bei *Les yeux clos* und einigen der anderen Klavierwerke) der häufige Gebrauch von Richard Wagners Tristanakkord – manchmal in derselben Anordnung und derselben Tonhöhe: eine Art Referenzklang, der indes nie so wie bei Wagner aufgelöst wird. Takemitsu komponierte noch ein weiteres Werk, das von Redons *Les yeux clos* inspiriert ist – *Visions* für Orchester (1989).

Rain Tree Sketch (1982), *Rain Tree Sketch II* (1992) und *Rain Tree* für drei Schlagzeuger [BIS-462] wurden von der gleichnamigen Novellenserie des Nobelpreisträgers (1994) Kenzaburo Oé inspiriert. Die kleinen Blätter des Regenbaumes halten den fallenden Regen fest und geben noch lange nach seinem Ende Wasser weiter. „Was für ein erfinderischer Baum, nicht wahr?“ Die *Rain Tree Sketches* sind Takemitsus rhythmischste Klavierwerke, sie enthalten beinahe minimalistische Passagen mit beschwingt unregelmäßigen, aber tänzerischen Rhythmen. *Rain Tree Sketch* ist Maurice Fleuret gewidmet und wurde 1983 von Kazuoki Fujii uraufgeführt. *Rain Tree Sketch II* wurde in memoriam Olivier Messiaen (1908–1992) komponiert und von Alain Neneux uraufgeführt. Das thematische Material von *Rain Tree Sketch II* ist ziemlich begrenzt, vielleicht mehr noch als in den anderen Klavierstücken. Das Werk besteht aus zwei Hauptteilen: Auf die rhythmusbetonte

Einleitung (*Celestially Light*) folgen Akkorde und eine melancholische, refrainartige, steigende Figur aus drei langsam aufwärts arpeggierten Tönen; dann ein an Debussy erinnernder, melodischer Teil (*Joyful*), der durch den akkordischen Refrain unterbrochen wird. Schließlich beendet eine verkürzte Fassung des ersten Teils Takemitsus letztes Klavierwerk.

© *Per F. Broman 1996*

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 Klavierwett-

bewerb 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.

Noriko Ogawa hatte die unvergessliche Gelegenheit, Takemitsu zum letzten Mal im Zusammenhang mit einem Rundfunkinterview des BBC einen Monat vor dem Tode des Komponisten zu treffen. Takemitsu betonte stark, wie wichtig es sei, „neue Lieder zu singen“. Er erklärte, er schreibe Musik lieber als persönliches Geschenk als auf große Bestellungen hin – beispielsweise nachdem jemand gestorben war (viele seiner Klavierstücke sind Beispiele dafür). Takemitsu bekam nie die Gelegenheit, für Noriko Ogawa etwas zu schreiben, aber er gab ihr ein Exemplar der *Rain Tree Sketch II* als persönliches Geschenk.

www.norikoogawa.co.uk

La musique pour piano occupe une place important dans l'œuvre de **Tōru Takemitsu** (1930–1996). La première pièce de lui à être jouée en public fut une composition pour piano – *Lento in Due Movimenti* – et il devait continuer de composer pour cet instrument tout au long de sa carrière. On peut ainsi suivre le développement de son style grâce à sa musique pour piano et retracer, par exemple, l'évolution de son langage harmonique personnel ou de sa conscience du timbre. Dans ses œuvres pour piano solo, Takemitsu exprima ses pensées musicales d'une manière très condensée, la pièce la plus longue ne durant que quelque huit minutes.

L'instrument en soi était aussi important puisque Takemitsu composait fréquemment au clavier – qu'il écrive ou non pour le piano. Il se rappela d'avoir construit un clavier de papier devant lequel il composait, avant d'avoir accès à un piano, imaginant des sons qui dépassaient de loin les timbres du vrai piano qu'il devait entendre plus tard. Quelques années après la guerre, Takemitsu loua un piano Pleyel dont il dit qu'il possédait une «nasalité semblable à celle de la langue française» bien appropriée à la musique de Debussy et de Fauré qu'il jouait en ce temps-là. *Lento in Due Movimenti* fut composé à ce piano. Plus tard, en 1954, un collègue compositeur qui croyait en son talent lui procura un instrument qu'il garda en sa possession tout au long de sa carrière.

Peu d'autres compositeurs que Takemitsu ont été aussi ouverts relativement aux influences qui produisirent le plus grand impact sur leurs œuvres. Il déclara franchement que sa «musique est très influencée par la tradition japonaise, surtout par la couleur, l'étendue et la forme du jardin japonais. Elle est en même temps très influencée par Messiaen, Debussy et Schoenberg – peut-être encore plus que par le jardin japonais.» Messiaen et Debussy sont probablement les deux compositeurs qui produisirent en tout cas l'effet le plus remarquable sur sa musique pour piano.

Takemitsu prit connaissance pour la première fois de la musique pour piano de

Messiaen au début des années 1950 et il fut immédiatement attiré par ces œuvres. En fait, c'est après avoir entendu les *Préludes* pour piano de Messiaen que Takemitsu décida de poursuivre une carrière en musique. Dans les œuvres pour piano, l'influence de Messiaen apparaît le plus chez Takemitsu dans son emploi du matériau mélodique et harmonique – surtout dans son usage de la gamme que Messiaen appela Mode 2 (une gamme consistant en une alternance de demi-tons et de tons entiers – appelée plus souvent « gamme octatonique »).

Takemitsu décrit la musique de Debussy comme ayant de multiples foyers ; il ne veut pas dire par là que la musique de Debussy ne souligne pas d'aspect en particulier – comme la mélodie par exemple. Selon Takemitsu, Debussy « fusionne plusieurs choses à la fois, non seulement des choses à l'unité ». La manière dont Takemitsu perçoit la musique de Debussy est également applicable à ses propres œuvres. Une métaphore reliée au concept de Takemitsu de la forme qui revient fréquemment dans ses discussions sur sa musique est celle du jardin et de ses composantes : herbe, eau, roche, arbres, sable, terre et fleurs. Plutôt que de projeter une structure formelle narratrice à son apogée sur la musique de Takemitsu, comme c'est souvent le cas avec la musique européenne, on pourrait mieux comprendre les différents paramètres musicaux structurels comme des représentants des maintes composantes d'un jardin sonore : une activité rapide représenterait l'herbe, des groupes graduellement changeants de notes seraient les arbres et des sons graves stables seraient les analogues musicaux des rochers. L'écoute de cette musique est comparable à une marche dans un jardin musical sans début ni fin. Une autre belle citation de Takemitsu nous donne un aperçu de sa perception de la forme musicale : « Je ne veux pas mettre des sons en mouvement vers un but en les contrôlant. Je préfère plutôt les laisser libres, si possible, sans les contrôler. Pour moi, il suffirait de rassembler les sons autour de moi et de les mettre doucement en mouvement. De remuer les sons comme on conduit une voiture est ce que l'on peut leur faire de pire. »

La première œuvre de Takemitsu à être jouée en public fut donc *Lento in Due Movimenti* pour piano. La pièce fut reçue avec des opinions partagées : un critique eut l'infâmie de traiter la pièce de « pré-musique ». Il révisa cette œuvre en 1989 et la dota d'un nouveau titre – *Litany*. Elle fut dédiée à la mémoire de Michael Vyner, directeur de la London Sinfonietta, et créée par Paul Crossley. Selon Noriko Ohtake, Takemitsu raccourcit sa version de 1950 en retranchant quelques-uns des éléments les plus évidemment inspirés de Messiaen et Debussy en plus de faire quelques autres changements. La musique de la première version semble malheureusement avoir été perdue.

L'atmosphère de *Litany* est mélancolique. Dans le premier mouvement, *Adagio (con rubato)*, une mélodie récitative souvent pentatonique est accompagnée d'accords légèrement dissonants. Le second mouvement, *Lento misterioso*, oscille entre trois structures différentes : des progressions lentes d'accords aux accents jazzés, comme dans l'introduction (Takemitsu était un passionné du jazz et il fit privément des arrangements pour « big-band ») ; un ostinato messiaenesque entraînant dans le registre aigu superposé à une mélodie d'accords au grave ; et des accords debussystes en alternance avec un mouvement rapide. Le mouvement ne devient pourtant pas une juxtaposition de styles musicaux. Takemitsu réussit à relier les différentes sections doucement et systématiquement.

Comme c'est le cas de la plupart des œuvres de Takemitsu, les titres de ses pièces pour piano sont poétiques et favorisent des associations d'idées. Certains titres sont même contradictoires et *Pause ininterrompue* (1952–59) appartient à cette catégorie. Le nom vient d'un poème du surréaliste japonais Shuzo Takiguchi (1903–1979) tiré de son cycle *Distance of the Elves* [*Distance de Fée*]. Voici le poème (dans la traduction d'Ohtake) :

Of never folding wings
Callow moth is enduring the weight of the night's colossal bottle
Transient white statue is frozen from the memory of snow
The winds perching on gaunt twig are adapting to scant light
All
Ever silent spherical mirror on the hill.

Le premier mouvement, *Slowly, sadly and as if to converse with* (Lentement, avec tristesse et comme dans un début d'entretien) fut composé en 1952 et créé la même année par Takahiro Sonoda tandis que les deux autres mouvements datent de 1959 et furent créés par Haruko Kasama. L'harmonie y est plus dense et plus «clusteresque» que dans *Litany* mais la structure repose encore sur la mélodie et l'accompagnement. La notation musicale du second mouvement *Quietly and with a cruel reverberation* (Paisiblement et avec une répercussion cruelle) pose un défi car chaque mesure doit durer trois secondes pendant lesquelles l'interprète jouit d'une certaine liberté rythmique. Le troisième mouvement, *A song of love* (Une chanson d'amour) renferme une mélodie brève et simple dans l'aigu accompagnée d'accords au rythme irrégulier. Takemitsu devait utiliser le même matériau plus tard dans une autre pièce – *Hika* pour violon et piano (1966).

Dans *Piano Distance* (1961, création donnée par Yuji Takahashi), Takemitsu explore le potentiel sonore du piano au moyen de touches pressées en silence. Cette pièce a la même indication de tempo, soit trois secondes par mesure. De ses pièces pour piano, c'est celle à l'arrangement le plus concis et le plus près d'un aphorisme, renfermant en apparence des éléments incohérents. Les moments de silence sont importants ici. Takemitsu soutient que son et silence sont égaux. Dans la pensée japonaise, la nature et l'homme vivent et meurent dans un monde temporel.

Tandis que le concept occidental moderne du temps est linéaire, le Japonais conçoit le temps comme une entité répétitive en circulation. Quoique cette pièce soit clairement alignée sur le modernisme européen, l'introduction d'un autre concept

important en pensée japonaise nous permettrait de mieux comprendre de telles œuvres. Ainsi que Timothy Koozin le fait remarquer, l'idée japonaise de *ma* (littéralement espace, intervalle ou silence) occupe une position importante dans les œuvres de Takemitsu. *Ma* est un concept philosophique compliqué et difficile à saisir parfaitement. Quand Takemitsu décrit *ma* dans le contexte de la musique, il le représente comme la dichotomie entre le son et le silence : « Le plus important en musique japonaise est l'espace, pas le son. De fortes tensions. L'espace : *ma* : je pense que *ma* est l'espace temporel avec des tensions. J'ai toujours utilisé peu de notes, beaucoup de silences, dès ma première pièce. » Dans le contexte de cette œuvre, le concept de *ma* résonne dans les moments intenses d'attente entre les événements successifs.

For Away (1973) fut composé après le séjour de Takemitsu en Indonésie au cours duquel il s'intéressa beaucoup à la musique de gamelan. On trouve d'ailleurs dans cette pièce des structures rappelant la musique de gamelan – le matériau harmonique et mélodique ainsi que les sonorités soutenues suggèrent des associations à des gongs ou des métalphones balinaï. Takemitsu a dit de la pièce : « Le titre de *For Away* est assurément étrange. Tout en étant un cadeau personnel à Roger Woodward, c'est en même temps l'expression de ma louange et de mon offrande à la galaxie de la vie – une galaxie qui n'est pas le domaine unique de l'humanité. »

Les yeux clos (1979) est dédié à l'artiste et poète Shuzo Takiguchi (mentionné ci-haut), une figure influente dans la vie de Takemitsu car il avait apporté au compositeur de nouvelles impulsions importantes hors du domaine musical en l'introduisant à l'art de Jasper Johns et de Marcel Duchamp entre autres. Le titre fait allusion aux yeux clos de Takiguchi mort, mais aussi à l'œuvre du peintre symboliste français Odilon Redon à qui Takemitsu s'intéressa au début des années 1970. La peinture à l'huile *Les yeux clos* de Redon décrit, en couleurs douces, une paisible jeune femme aux yeux clos. *Les yeux clos* de Takemitsu repose sur une petite cellule

mélodique de trois notes (souvent entendues comme les notes fa–sol–si bémol coiffées de fa dièse–sol dièse–do comme un refrain. L'œuvre fut créée par Aki Takahashi en 1979. *Les yeux clos II* (1988) fut dédiée à Peter Serkin. Takemitsu a dit au sujet de cette pièce : « Dans cette composition musicale, le compositeur cherche à transmettre ses impressions de la sensation de mouvement créée par l'emploi particulier de la couleur chez Redon. » Comme dans ses autres œuvres pour piano, Takemitsu fournit des instructions très détaillées quant à l'emploi de la pédale, indiquant même comment la pédale doit être abaissée et relâchée. Un trait intéressant de cette pièce, ainsi que de *Les yeux clos* et de certaines de ses autres œuvres pour piano, est l'emploi fréquent de « l'accord de Tristan » de Richard Wagner – parfois aussi dans la même disposition et les mêmes notes – comme un genre de sonorité référentielle quoique l'accord ne soit jamais résolu comme chez Wagner. Takemitsu composa également une autre œuvre inspirée de *Les yeux clos* de Redon – *Visions* pour orchestre (1989).

Rain Tree Sketch (1982) et *Rain Tree Sketch II* (1992) ainsi que *Rain Tree* pour trois percussionnistes [BIS-462] sont des œuvres inspirées de la série de nouvelles portant le même titre du prix Nobel (1994) Kenzaburo Oé (1994). Les petites feuilles de l'arbre à la pluie gardent en réserve la pluie qui tombe et continuent de dégoutter bien après l'arrêt de la pluie. « Quel arbre ingénieux, n'est-ce pas ? » Les *Rain Tree Sketches* sont les plus rythmiques des œuvres pour piano de Takemitsu, présentant des sections presque minimalistes aux rythmes au bercement irrégulier mais pourtant dansants.

Takemitsu dédia *Rain Tree Sketch* à Maurice Fleuret et la création en fut donnée par Kazuoki Juiji en 1983. *Rain Tree Sketch II* est une composition à la mémoire d'Olivier Messiaen (1908–1992) créée par Alain Neneux. *Rain Tree Sketch II* présente du matériel thématique peut-être plus limité encore que celui des autres pièces. Il consiste en deux sections majeures : l'introduction rythmique, *Celestially*

Light, suivie d'accords et d'un genre de refrain mélancolique au mouvement ascendant consistant en trois notes arpégées lentement vers le haut ; et une section mélodique debussyste, *Joyful*, interrompue par les accords du refrain. Une version abrégée de la première section termine ensuite la dernière pièce pour piano de Takemitsu.

© *Per F. Broman 1996*

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 chambriste 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*. Défenseuse 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.

Noriko Ogawa a eu l'occasion inoubliable de rencontrer Takemitsu pour la dernière fois lors d'une interview pour la radio de la BBC un mois avant le décès du compositeur. Takemitsu souligna fortement l'importance de « nouvelles chansons chantantes ». Il expliqua qu'il était intéressé à écrire de la musique comme cadeau personnel plutôt qu'en réponse à une commande majeure – après la mort de quelqu'un par exemple (plusieurs de ses pièces pour piano reflètent cette attitude). Takemitsu n'a jamais eu la chance d'écrire spécifiquement pour Noriko Ogawa mais il lui donna en cadeau une copie de *Rain Tree Sketch II*.

www.norikoogawa.co.uk

INSTRUMENTARIUM
Grand piano: Steinway D

Special thanks to Greger Hallin, who rebuilt the entire grand piano to suit this music and its unique soundscape.

RECORDING DATA

Recording: July 1996 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden
Producer: Robert von Bahr
Sound engineer: Ingo Petry
Piano technician: Greger Hallin
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones
Post-production: Editing: Robert von Bahr

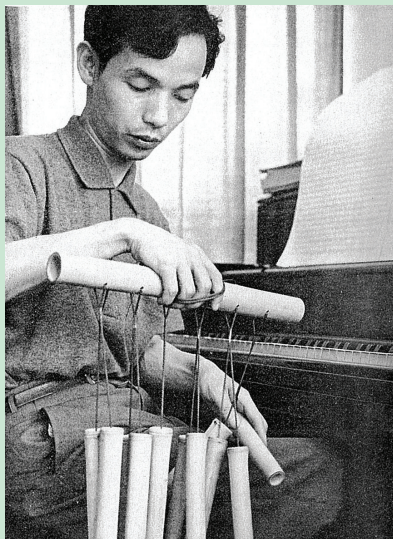
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Per F. Broman 1996
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Noriko Ogawa: © Per Ströhm
Back cover photo of Tōru Takemitsu: Shinchosha Publishing Co. Ltd / Public Domain
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-805 © & ® 1996, BIS Records AB, Åkersberga.



Tōru Takemitsu, 1961