

east meets west
anne akiko meyers

li jian



satoh | takemitsu | debussy | messiaen | ravel

east meets west

somei satoh b.1947

1 **birds in warped time II** 10.24

claudé debussy 1862–1918

sonata for violin and piano

2 I. allegro vivo 4.32

3 II. intermède: fantasque et léger 3.36

4 III. finale: très animé 3.52

olivier messiaen 1908–1992

5 **thème et variations** 7.09

tōru takemitsu 1930–1996

6 **distance de fée** 6.18

maurice ravel 1875–1937

violin sonata

7 I. allegretto 7.50

8 II. blues: moderato 5.17

9 III. perpetuum mobile: allegro 3.48

52.54

anne akiko meyers *violin*

li jian *piano*

Most often remembered as the kingpins of musical Impressionism, Debussy and Ravel both had a classical side, a streak in their make-up which was drawn towards pure music. The two had crossed swords in the early 1900s when they jockeyed for the position of inventor of the new impressionist piano style: was it Ravel who was first in his *Jeux d'eau* or was it Debussy in his *Reflets dans l'eau*? Since then, their classical sides have often been seen alongside each other: their string quartets, for example, are the cornerstones of this genre in France. But what of their two Violin Sonatas that form the springboard for this album?

Debussy models the central movements of both his Violin and Cello Sonatas on the antics of the ubiquitous figure of Pierrot, borrowing techniques from the entertainment music of the Parisian cabaret. Ravel indulges himself in a parody of a jazz blues. Both composers also treat the violin in a highly imaginative way: sharing a lifelong preoccupation with maintaining a novel palette of colours. The challenge was to explore new sounds with the relatively modest forces of just a violin and a piano.

Debussy's Violin Sonata was originally conceived as the third of six sonatas 'pour divers instruments', announced in 1915, somewhat to the surprise of his publishers. Only three were completed – the others being the Cello Sonata and the Sonata for Flute, Viola and Harp. The three which were never composed show something of the scope of the venture, for they were for somewhat unusual combinations. The fourth was to be for oboe, horn and harpsichord; the fifth for trumpet, bassoon, clarinet and piano; and the sixth for 'various instruments' including a double bass.

Clues as to Debussy's motives in this somewhat unexpected venture – a decided turn away from pieces with explicitly literary associations – may be found in letters both to his publisher Durand and to Stravinsky. The former claimed that Debussy's attendance at a concert in 1913, where Saint-Saëns's Septet for String Quintet, Trumpet and Piano was performed, had caused Debussy to think of writing a piece for similar forces, though presumably not in the style of his declared enemy Saint-Saëns.

It was at this time that Debussy added the tag 'musicien français' to his name on the title page of the Sonatas, still printed in the Durand editions of the pieces. Was this a sign of the rising sense of nationalism which also manifested itself in Debussy's writing at this time? Certainly the onset of the war affected Debussy profoundly, and it is possible that the explicit Pierrot movement in the Cello Sonata, and the less explicit but obvious one in the Violin Sonata, with their sense of irony and despair, may have been related to his view that events in Europe were witness to humanity going mad.

The first movement of Debussy's Sonata opens with a theme notable for its falling thirds, in early performances made the more so by the *portamenti* (slides) in which string players of the time indulged. As the piece develops, Debussy begins to indicate some of these, and also various types of vibrato to be used. A middle section played on the fingerboard introduces cross-accents, and overall the movement veers between the lively and the deliberately sentimental.

This dichotomy becomes even more pronounced in the second movement,

which is surely like its counterpart in the Cello Sonata, subtitled 'Pierrot angry with the moon'. After virtuosic arpeggios and trills, the first theme of the movement is presented as a *perpetuum mobile*, with constant repeated sixteenth-notes. 'Wrong-note' harmonies increase the sense of irony.

While the second movement is entitled an 'intermède', the last movement clearly returns to the unified sonata-idea, as its initial theme is merely a variant on the theme from the first movement. Debussy appears to have conceived this 'idée cellulaire' – presumably the idea of using a motivic cell to unify the first and last movements – on a walk by the sea. The overall feeling of capriciousness and the tendency to shift between the playful and the sentimental is again omnipresent.

Known merely as 'Ravel's Violin Sonata', this piece is actually his second in the genre: an early sonata (now known as the Sonate posthume) had been written in 1898. This 'deuxième sonate' was composed between 1923 and 1927 and was first given by the Romanian violinist and composer George Enescu accompanied by the composer.

Where previous composers had tried to unify the two contrasting instruments, Ravel tried to exploit the differences between the violin and the piano. It has been claimed that Beethoven's 'Spring' and 'Kreutzer' sonatas were in Ravel's mind more than immediate precursors such as Franck and Debussy, but there are some similarities – perhaps paying homage – to Debussy's Violin Sonata which can hardly be coincidental.

We know that Ravel was crazy about jazz in the early 1920s and that when in Barcelona he asked his hosts to take him to hear ragtime. He'd already had a go at jazz parody in his opera *L'Enfant et les sortilèges*, and a couple of signature-motives from that piece find their way into the sonata. What he does here, however, is to exploit the possibility of the violin as a jazz instrument, which it was not at the time he wrote the piece. Slides are marked in, and the whole line is marked *nostalgico*, once the violin has changed from its role as a banjo-substitute to becoming the soloist.

Although, in his early book on his own musical language, he confessed to developing

ideas from Debussy, Olivier Messiaen was a pupil of Paul Dukas, and the early *Thème et Variations* follows the example of his teacher in its classical craftsmanship (variation form was something Debussy particularly despised). The work dates from 1932 and, apart from unpublished early pieces, follows only the eight Piano Preludes, *Le Banquet céleste* (for organ) and a few songs. Chamber music was never to be a major preoccupation for the composer, but the *Thème et Variations* inaugurates a style which re-emerged in what is surely his greatest chamber piece, the *Quatuor pour la fin du temps*. It consists essentially of a long, haunting melodic line accompanied by calm, rhythmically unvarying chords which are nonetheless of great intensity.

The theme has five variations, and the first variation derives from Messiaen's 'Mode 2', otherwise known as the octatonic scale, consisting of a series of alternate tones and semitones. While the second variation is dense harmonically, it has the rhythm of a gigue. The third is more gestural and less foursquare: characteristics which would come to predominate in Messiaen's later music. The fourth exploits two-against-three

cross-rhythms, and the final movement presents the theme triumphantly, an octave higher than when it first appears and marked quadruple-*forte*.

Tōru Takemitsu is often regarded as a disciple of Messiaen, although he was in fact largely self-taught. He has acknowledged both Debussy and Messiaen as influences and championed the work of the latter composer in Japan. Many of his pieces seem to ally themselves to the evocation of landscapes – or in his case gardens – and although he immersed himself particularly in Western music from France, Russia and the Americas, he has never lost touch with Japanese culture, in particular exploring the relationship between sound and silence. In terms of his technique, the modes Messiaen used in his earlier works had a considerable influence on Takemitsu's style. *Distance de fée*, dating from 1951, is typical of much of the composer's work in its calm mood, and is one of several pieces concerned with a musical portrayal of the idea of distance. The composer saw this quality of stillness as essential in Japanese art, and his statement that the 'Japanese do not understand Allegro' has become legendary.

Somei Satoh (b.1947) is one of the leading figures in Japanese music of the post-war generation and has been particularly active in mixed media, most notably in a piece where eight loudspeakers were placed on mountain tops approximately a kilometre apart, the resulting piece heard from a valley below. As with the music of Takemitsu, calmness, allied to religious ideas, pervades. Unlike Takemitsu, he has been influenced by the repetitions of minimalist music, as is evident from the accompaniment to the violin line in this captivating piece. Here, the violin uses a range of sounds from the non-vibrato, through slow *portamenti* to held notes with exaggerated vibrato. To the Westerner, the sound may be evocative of Japanese instruments – the string instrument *kokyu* or the wind instrument *shakuhachi*, for example – but at other times the calm, pentatonic melody line, which gradually rises to a climax and falls back to resume calm and distance, speaks a universal language.

richard langham smith

Debussy und Ravel gelten vielfach als die bedeutendsten Vertreter des Impressionismus in der Musik. Und doch besaßen beide eine klassische Seite; mit einer Facette ihres Wesens fühlten sie sich zur reinen Musik hingezogen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts rivalisierten die beiden Komponisten darum, wer von ihnen den impressionistischen Klavierstil erfunden habe: Ravel mit seinen *Jeux d'eau* oder Debussy mit seinen *Reflets dans l'eau*? Seitdem waren ihre klassischen Facetten vielfach Seite an Seite zu sehen und zu hören; ihre Streichquartette etwa sind in Frankreich Eckpfeiler dieses Genres. Aber wie steht es mit ihren beiden Violinsonaten, die den Ausgangspunkt des vorliegenden Albums darstellen?

Debussy baut den mittleren Satz sowohl seiner Violin- als auch seiner Cellosonate auf den Possen Pierrots auf und entlehnt dafür Techniken aus der Unterhaltungsmusik der Pariser Cabarets. Ravel ergeht sich in einer Parodie des Jazz-Blues. Zudem setzen beide Komponisten die Geige höchst phantasievoll ein, ging es ihnen doch ein Leben lang darum, die Palette der Klangfarben auf Neue zu bereichern.

Die Herausforderung bestand für sie darin, mit den relativ bescheidenen Stimmen von Geige und Klavier neue Klänge zu erforschen.

Debussys Violinsonate war ursprünglich als dritte von sechs Sonaten „pour divers instruments“ geplant, die er – durchaus zur Überraschung seines Verlegers – 1915 ankündigte. Nur drei davon wurden abgeschlossen: die vorliegende Violinsonate, die Cellosonate und die Sonate für Flöte, Viola und Harfe. Die drei, die nie komponiert wurden, verdeutlichen die Bandbreite von Debussys Vorhaben, waren sie doch jeweils für eine ungewöhnliche Besetzung angelegt: Die vierte für Oboe, Horn und Cembalo, die fünfte für Trompete, Fagott, Klarinette und Klavier und die sechste schließlich für „mehrere Instrumente“, darunter ein Kontrabass.

Hinweise auf die Motive, die Debussy zu diesem eher ungewöhnlichen Unterfangen veranlassten – eine entschiedene Kehrtwendung von seinen Stücken mit explizit literarischen Anspielungen –, finden sich in Briefen des Komponisten an seinen Verleger Durand und an Strawinski. Der Verleger

behauptete, Debussy habe nach einem Konzert 1913, bei dem Saint-Saëns' Septett für Streichquintett, Trompete und Klavier gespielt wurde, erste Überlegungen zu einem Stück für ähnliche Besetzung angestellt – wenngleich er es vermutlich nicht im Stil seines erklärten Feindes Saint-Saëns zu schreiben gedachte.

Eben zu der Zeit fügte Debussy seinem Namen auf dem Deckblatt der Sonaten den Zusatz „musiciens français“ hinzu – und so ist es in der Durand-Ausgabe noch heute zu lesen. War dies ein Anzeichen für den aufkeimenden Nationalismus, der sich ebenfalls zu dieser Zeit in Debussys Musik bemerkbar machte? Zweifellos lastete der Kriegausbruch schwer auf Debussy. Es ist denkbar, dass der explizite Pierrot-Satz der Cellosonate und der weniger eindeutig, aber dennoch unverkennbar auf Pierrot anspielende Satz der Violinsonate, beide voll Ironie und Verzweiflung zugleich, seine Ansicht kommentierten, dass die Vorgänge in Europa ein Beweis für den Wahnsinn der Menschheit seien.

Der erste Satz von Debussys Sonate beginnt mit einem Thema, das durch seine absteigenden Terzen besticht; diese

wurden bei frühen Aufführungen noch hervorgehoben durch das Portamento, das sich bei Streichern damals großer Beliebtheit erfreute. In der weiteren Entwicklung zeichnet der Komponist einige dieser Stellen aus und merkt auch an, dass verschiedene Vibratoarten verwendet werden sollen. Ein mittlerer Abschnitt, der auf dem Griffbrett zu spielen ist, führt Gegenakzente ein, und insgesamt bewegt sich der Satz zwischen dem Lebhaften und dem bewusst Sentimentalen hin und her.

Dieser Widerspruch verstärkt sich noch im zweiten Satz, der stark an sein Gegenstück in der Cellosonate erinnert und den Untertitel „Pierrot fâché avec la lune“ („Pierrot mit dem Mond verärgert“) trägt. Nach virtuosen Arpeggien und Trillern stellt sich das erste Thema des Satzes als Perpetuum mobile mit ständig wiederholten Sechzehnteln dar. Harmonien mit „falschen Noten“ steigern das Gefühl von Ironie noch.

Während der mittlere Satz als „intermède“ bezeichnet ist, kehrt der abschließende Satz unverkennbar zur geschlossenen Sonatenanlage zurück, ist das einleitende Thema doch lediglich eine Variante des Themas aus dem Kopfsatz. Angeblich ersann

Debussy diese „idée cellulaire“ – wohl die Vorstellung, den ersten und den letzten Satz durch eine Motivzelle zu verbinden – bei einem Spaziergang am Meer. Das vorherrschende Element des Kapriziösen und die Schwankungen zwischen dem Spielerischen und Sentimentalen prägen auch hier den ganzen Satz.

Das Werk, das lediglich als „Ravels Violinsonate“ bekannt wurde, ist in Wirklichkeit sein zweites in diesem Genre: ein früherer Versuch – heute allgemein Sonate posthume bezeichnet – war bereits 1898 entstanden. Die „deuxième sonate“ entstand zwischen 1923 und 1927 und kam mit dem rumänischen Geiger und Komponisten George Enescu zur Uraufführung, mit dem Komponisten am Klavier.

Während Komponisten der vergangenen Generation versucht hatten, diese beiden gegensätzlichen Instrumente zu verbinden, war es Ravels Ziel, die Unterschiede zwischen Violine und Klavier zu verdeutlichen. Obwohl oft behauptet wird, dass Beethovens Frühlings- und Kreutzer-sonate Ravel stärker beeinflussten, als es seine unmittelbaren Vorgänger, wie Franck und Debussy taten, fallen hier – vielleicht als

Ehrerbietung gedacht – Ähnlichkeiten zu Debussys Violinsonate auf, die sicher kein Zufall sind.

Wir wissen, dass Ravel in den frühen 1920er Jahren ein Jazz-Fan war und bei einem Aufenthalt in Barcelona seine Gastgeber bat, ihm Orte zu zeigen, wo er Ragtime hören konnte. Bereits in seiner Oper *L'Enfant et les sortilèges* hatte er sich an einer Jazzparodie versucht, und einige prägnante Motive dieser Musik finden sich hier wieder. Allerdings erprobt Ravel in der Sonate auch die Möglichkeiten der Geige als Jazzinstrument – die sie zur Entstehungszeit dieses Stücks noch nicht war. Glissandi sind notiert, und sobald die Geige nicht mehr als Banjo-Ersatz dient, sondern zur Solistin geworden ist, ist die ganze Linie *nostalgico* ausgezeichnet.

Olivier Messiaen gestand in seinen frühen Schriften über seine Musiksprache zwar, er habe Gedanken ausgehend von Debussy entwickelt, doch war er ein Schüler von Paul Dukas, und das frühe *Thème et Variations* folgt in der klassischen Ausführung dem Beispiel seines Lehrers (Variationen waren eine Form, die Debussy mit größter Verachtung strafte). Das Werk stammt von 1932; davor entstanden, von einigen frühen

unveröffentlichten Stücken abgesehen, lediglich die *Préludes* für Klavier, *Le Banquet céleste* (für Orgel) sowie einige Lieder. Der Kammermusik schenkte der Komponist nie große Aufmerksamkeit, doch mit *Thème et Variations* führte er einen Stil ein, der in dem zweifellos großartigeren Kammermusikwerk *Quatuor pour la fin du temps* erneut auftaucht. Das Stück besteht im Grunde aus einer langen, beschwörenden Melodielinie, die von ruhigen, rhythmisch unveränderlichen und dennoch ergreifenden Akkorden begleitet wird.

Das Thema hat fünf Variationen, und die erste greift Messiaens „Mode 2“ auf, acht Tonstufen, die aus einer Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten bestehen. Die zweite Variation ist harmonisch zwar dicht, folgt aber dem Rhythmus einer Giga. Die dritte ist eher gestisch und weniger unmittelbar – Eigenschaften, die in Messiaens späterer Musik zum vorherrschenden Moment werden sollten. Im vierten Satz erforscht der Komponist Gegenrhythmen, und der fünfte stellt das Thema triumphierend vor, eine Oktave höher als bei ihrem ersten Erscheinen, und mit vierfachem Forte ausgezeichnet.

Tōru Takemitsu gilt vielfach als Schüler Messiaens, obwohl er praktisch Autodidakt war. Er nennt Debussy und Messiaen als die beiden Komponisten, die ihn am stärksten beeinflussten, und setzt sich in Japan für Messiaens Werk ein. Mit vielen seiner Stücke versucht er, Landschaften – oder in diesem Fall Gärten – heraufzubeschwören, und obwohl er sich stark mit der Musik des Westens, insbesondere der französischen, russischen und nord- und südamerikanischen, beschäftigt, verliert er nie die japanische Kultur aus den Augen. So gilt sein Augenmerk immer wieder der Beziehung zwischen Tönen und Klängen einerseits und Stille andererseits. Was die Technik betrifft, so übten die „modes“ von Messiaens frühen Werken großen Einfluss auf Takemitsu auf. *Distance de fée* von 1951 kann mit seiner ruhigen Stimmung als typisch für einen Großteil des Œuvres dieses Komponisten gelten; es ist eines von mehreren Stücken, in dem es ihm darum geht, die Vorstellung von Ferne musikalisch darzustellen. Für Takemitsu ist die Qualität der Ruhe ein wesentliches Element der japanischen Kunst, und seine Äußerung „Japaner verstehen Allegro nicht“ ist legendär geworden.

Somei Satoh (geboren 1947) ist eine der führenden Figuren in der japanischen Musik der Nachkriegsgeneration. Sein besonderes Interesse gilt den Mixed Media, beispielhaft zu sehen und hören in einem Stück, für das acht Lautsprecher in jeweils etwa einem Kilometer Entfernung auf Berggipfel gestellt werden; das daraus entstehende Stück war unten im Tal zu hören. Wie bei der Musik Takemitsus ist Ruhe, gepaart mit religiösen Gedanken, vorherrschend. Im Gegensatz zu Takemitsu wurde er von den repetitiven Elementen der minimalistischen Musik beeinflusst, wie an der Begleitung zur Geigenstimme in diesem berückenden Stück zu hören ist. Hier setzt die Geige vielfältige Klänge ein, von Nichtvibrato über getragene Portamenti bis hin zu gehaltenen Noten mit übertriebenem Vibrato. Dem westlichen Ohr mögen diese Klänge japanische Instrumente heraufbeschwören – etwa das Streichinstrument *kokyū* oder das Blasinstrument *shakuhachi* –, doch an anderen Stellen spricht die ruhige, pentatonische Melodielinie, die allmählich zur Klimax ansteigt und dann wieder zu Ruhe und Ferne zurückkehrt, eine universelle Sprache.

richard langham smith

übersetzt von byword, london



Debussy et Ravel, souvent considérés comme les grands noms de l'impressionnisme musical, avaient aussi un côté classique, une certaine attirance pour la musique pure. Ils avaient croisé le fer au début des années 1900 alors qu'ils se disputaient le titre d'inventeur du nouveau style pianistique impressionniste : était-ce Ravel avec ses *Jeux d'eau* ou Debussy avec ses *Reflets dans l'eau* ? Par la suite, leur côté classique s'est souvent exprimé en parallèle : leurs quatuors à cordes, par exemple, sont des incontournables dans le répertoire français. Mais qu'en est-il de leurs deux sonates pour violon qui forment le tremplin de cet album ?

Debussy a modelé les mouvements centraux de ses sonates pour violon et violoncelle sur les aventures de Pierrot, empruntant des techniques à la musique de cabaret. Ravel, quant à lui, parodie un blues de jazz. Les deux compositeurs traitent également le violon avec beaucoup d'imagination. Ils ont en commun une préoccupation constante : utiliser une palette de couleurs nouvelles. La difficulté était d'explorer de nouveaux sons avec des forces relativement modestes : un violon et un piano.

La Sonate pour violon de Debussy était censée être la troisième d'une série de six sonates « pour divers instruments » annoncée en 1915, à la surprise de ses éditeurs. Seules trois d'entre elles furent terminées (les deux autres étaient la Sonate pour violoncelle et la Sonate pour flûte, alto et harpe. Les trois sonates jamais composées indiquent l'envergure du projet, car elles étaient destinées à des ensembles quelque peu originaux. La quatrième devait être pour hautbois, cor et clavecin ; la cinquième pour trompette, basson, clarinette et piano et la sixième pour « divers instruments » dont une contrebasse.

Les lettres de Debussy à son éditeur Durand et à Stravinsky permettent de comprendre pourquoi Debussy s'était lancé dans ce projet quelque peu inattendu (qui représentait un volte-face volontaire par rapport aux œuvres aux associations explicitement littéraires). Dans ses lettres au premier, il affirme en effet que c'est lors d'un concert en 1913 au cours duquel le Septuor de Saint-Saëns pour quintette à cordes, trompette et piano avait été donné, que Debussy avait eu l'idée de composer une œuvre pour un ensemble similaire, mais pas dans le style de Saint-Saëns, son ennemi déclaré.

C'est à cette époque que Debussy ajouta le qualificatif de « musicien français » à son nom sur la page de titre des Sonates, qui apparaît d'ailleurs toujours dans l'édition Durand du morceau. Était-ce un signe du sentiment croissant de nationalisme qui se manifeste aussi dans le style de Debussy à l'époque ? Bien entendu, le début de la guerre a profondément touché Debussy. Il est possible que l'ironie et le désespoir du mouvement Pierrot explicite de la Sonate pour violoncelle, et du mouvement moins explicite mais tout aussi évident dans la Sonate pour violon, expriment la conviction de Debussy : pour lui, les événements en Europe prouvaient que l'humanité succombait à la folie.

Le premier mouvement de la Sonate de Debussy s'ouvre sur un thème remarquable par ses tierces descendantes, encore soulignées dans les premières interprétations par les coulés que les cordes utilisaient abondamment à l'époque. Alors que le morceau se développe, Debussy commence à les indiquer, ainsi que les différents types de vibrato à utiliser. Une section médiane jouée sur la touche introduit des accents croisés, et dans l'ensemble le mouvement oscille entre l'entrain et une sentimentalité délibérée.

Cette dichotomie s'accroît au second mouvement, qui rappelle son pendant dans la sonate pour violoncelle, qui porte le sous-titre « Pierrot fâché avec la lune ». Après des arpèges et des trilles virtuoses, le premier thème du mouvement est présenté comme un *perpetuum mobile* avec des seizièmes constamment répétées. Les harmonies à « fausse note » renforcent le sentiment d'ironie.

Alors que le second mouvement est intitulé « intermède », le dernier mouvement revient visiblement à la « sonate-idée » unifiée et représente seulement une variante sur le thème du premier mouvement. Debussy semble avoir conçu cette « idée cellulaire » (l'idée d'utiliser une cellule de motivation pour unifier le premier et le dernier mouvement) lors d'une promenade au bord de la mer. L'esprit capricieux et la tendance à osciller entre l'espièglerie et la sentimentalité s'imposent à nouveau.

Ce morceau, connu tout simplement sous le nom de « Sonate pour violon de Ravel » est en réalité la seconde sonate pour violon du compositeur : en effet, il en avait déjà composé une en 1898 (aujourd'hui nommée Sonate posthume). Cette « deuxième

sonate » qui nous occupe fut composée entre 1923 et 1927 et fut interprétée pour la première fois par le violoniste et compositeur roumain Georges Enesco accompagné par le compositeur.

Alors que des compositeurs précédents avaient essayé d'unifier ces deux instruments contrastés, Ravel tente quant à lui d'exploiter les différences entre le violon et le piano. Certains ont affirmé que les sonates « Le Printemps » et « Kreutzer » de Beethoven représentaient bien plus pour Ravel que ses précurseurs immédiats comme Franck et Debussy, mais il existe des similarités (qui sont peut-être des hommages) avec la Sonate pour violon de Debussy, qui ne sont pas des coïncidences.

Nous savons que Ravel était fou de jazz au début des années 1920 et que lorsqu'il se trouvait à Barcelone il demanda à ses hôtes de l'emmener écouter du ragtime. Il avait déjà essayé de composer une parodie du jazz dans son opéra *L'Enfant et les sortilèges* et quelques motifs bien reconnaissables de cette œuvre se sont infiltrés dans la sonate. Mais ici il exploite les possibilités du violon comme instrument de jazz, une idée nouvelle à l'époque. Les

coulés sont indiqués, et toute la ligne est marquée *nostalgico*, lorsque le violon abandonne son rôle de substitut de banjo pour devenir soliste.

Dans son livre sur sa langue musicale, Olivier Messiaen admet avoir développé des idées de Debussy, mais en fait il était élève de Paul Dukas et l'écriture classique de son *Thème et Variations*, l'une des ses premières œuvres, s'inspire du style de son professeur (les variations étaient une forme que Debussy méprisait tout particulièrement). Cette œuvre remonte à 1932 et à part quelques œuvres précoces non publiées, seuls les huit *Préludes* pour piano, *Le Banquet céleste* (pour orgue) et quelques mélodies lui sont antérieures. La musique de chambre ne fut jamais une grande préoccupation pour ce compositeur mais le *Thème et Variations* inaugure un style que l'on retrouve dans le *Quatuor pour la fin du temps*, sans aucun doute sa plus grande œuvre de chambre. Il s'agit essentiellement d'une longue ligne mélodique obsédante, accompagnée par des accords calmes et de rythme invariable, qui n'en perdent cependant rien en intensité.

Le thème comporte cinq variations, la première dérivée du « Mode 2 » de Messiaen, également appelé « gamme octatonique », composée d'une série de tons et demi-tons alternés. Bien que la seconde variation soit harmoniquement dense, elle adopte le rythme d'une gigue. La troisième est plus gestuelle et moins carrée ; caractéristiques qui allaient plus tard prédominer dans la musique de Messiaen. La quatrième exploite des rythmes croisés deux-contre-trois alors que le dernier mouvement présente le thème de manière triomphale, une octave plus haut que lors de sa première apparition, et marqué *ffff*.

Tōru Takemitsu est souvent considéré comme un disciple de Messiaen, mais il est avant tout autodidacte. Il a reconnu Debussy et Messiaen au nombre de ses influences et a fait connaître les œuvres de ce dernier au Japon. De nombreuses œuvres de Takemitsu s'intéressent à l'évocation de paysages, plus particulièrement de jardins, et bien qu'il se soit plongé tout particulièrement dans la musique occidentale française, russe et américaine, il n'a jamais perdu contact avec la culture japonaise, notamment au

niveau de l'exploration de la relation entre le son et le silence. En ce qui concerne sa technique, les modes qu'utilisait Messiaen dans ses premières œuvres ont considérablement influencé le style de Takemitsu. *Distance de fée*, qui remonte à 1951, est typique d'une grande partie de l'œuvre du compositeur dans son mode calme. C'est l'une de plusieurs œuvres qui cherchent à décrire musicalement l'idée de distance. Le compositeur considérait cette idée d'immobilité comme essentielle dans l'art japonais, et son affirmation : « Les Japonais ne comprennent pas l'Allegro » est aujourd'hui légendaire.

Somei Satoh (né en 1947) est l'un des grands personnages de la musique japonaise de la génération d'après-guerre. Il a été particulièrement actif au niveau du multimédia, notamment avec un morceau où huit hautparleurs étaient placés au sommet de montagnes distantes d'environ un kilomètre et le morceau joué était écouté depuis une vallée en contrebas. Comme dans la musique de Takemitsu, le calme domine, associé à des idées religieuses. À la différence de Takemitsu, il a été influencé par les répétitions de la musique minimaliste,

A photograph of a waterfall in a dense, dark forest. The waterfall is composed of many thin, vertical streams of water falling over a rocky, moss-covered ledge. The surrounding vegetation is thick and green, with moss hanging from the rocks and trees. The scene is dimly lit, creating a sense of mystery and tranquility.

comme on le voit dans l'accompagnement
de la mélodie au violon dans ce morceau
captivant. Ici, le violon utilise toute une
gamme de sons, du non-vibrato jusqu'à des
notes au vibrato exagéré en passant par de
lents coulés. Pour l'oreille occidentale, ces
sons évoquent des instruments japonais
comme le *kokyū*, un instrument à cordes ou
le *shakuhachi*, un instrument à vent. Mais
dans d'autres passages la mélodie calme et
pentatonique, qui atteint progressivement
son point culminant avant de retomber pour
retrouver son calme et sa distance, évoque
un langage universel.

richard langham smith

traduit par marie-stella pâris



anne akiko meyers is a GRAMMY® Award-winning violinist and one of the world's most esteemed and celebrated violinists. *The Strad* hails her as 'the Wonder Woman of commissioning' for her passionate advocacy of new music and close collaborations with visionary composers. She has commissioned, premiered and recorded a remarkable canon of landmark works by Arvo Pärt, John Corigliano, Arturo Márquez, Philip Glass, Einojuhani Rautavaara, Mason Bates, Billy Childs, Jakub Ciupínski, Michael Daugherty, Ola Gjeilo, Morten Lauridsen, Wynton Marsalis, Somei Satoh, Adam Schoenberg and Eric Whitacre.

With more than 40 critically acclaimed recordings, Meyers has appeared twice on *The Tonight Show*, NPR's *Tiny Desk* and *Great Performances*. Her 2024 live recording of Márquez's *Fandango* with Gustavo Dudamel and the Los Angeles Philharmonic earned two Latin GRAMMY® Awards: for Best Classical Album and Best Classical Contemporary Composition.

A recipient of the Avery Fisher Career Grant, the Asian Hall of Fame, the Distinguished Alumna Award and an Honorary Doctorate from The Colburn School, she serves on the Board of The Juilliard School and the Dudamel Foundation. She performs on the legendary 1741 Ex-Vieuxtemps Guarneri del Gesù, considered one of the finest-sounding violins in existence.

anneakikomeyers.com

recording: 27 & 28 august 2002
seiji ozawa hall, tanglewood, massachusetts
publishers: ongaku no tomo sha corp. (sato);
alphonse leduc (messiaen); schott music (takemitsu)
recording producer: david frost
recording engineer and editor: tim martyn
mastering engineer: silas brown
photography: © nico nordström
design & editorial: wlp london ltd

© 2026 the copyright in this sound recording is owned by anne akiko meyers
© 2026 anne akiko meyers anneakikomeyers.com
marketed by avie records avie-records.com

all rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting
of this record prohibited.



AV2794

8222522794294