Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Du mercredi 17 au mardi 23 avril 2013
Domaine privé Kaija Saariaho

INSTITUT FINLANDAIS

AMBASSADE DE FINLANDE PARIS

LUSES

LE FIGARO

MOUVEMENT arts et politiques

france musique

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **www.citedelamusique.fr**

Qu'elle se tourne vers le ballet ou la musique de chambre, vers l'orchestre ou l'opéra, Kaija Saariaho marie la délicatesse du geste à l'ampleur des formes. Ce domaine privé est une fenêtre entrebâillée sur quelques-uns de ses jardins secrets.

Quelle est la ligne directrice de cette série de concerts ? Comment avez-vous voulu structurer ce domaine privé ?
On a pensé présenter ma musique sous des formes très diverses, j'ai fait des grandes pièces orchestrales, des opéras, beaucoup de musique de chambre et un ballet. On a voulu associer à cet événement des interprètes qui connaissent bien ma musique et avec qui j'ai travaillé durant des années. Notamment le violoncelliste Anssi Karttunen pour qui j'ai écrit pratiquement toute ma musique pour violoncelle. L'ensemble Avanti ! également, qui joue ma musique depuis très longtemps (avant même la formation de l'ensemble). Tous les interprètes présents connaissent donc intimement ma musique. Le Quatuor Meta4 est d'ailleurs en train d'enregistrer un CD de ma musique. Il y a également des chanteuses comme Barbara Hannigan ou Anu Komsi qui va chanter quatre chansons que j'ai écrites pour elle, *Leino Songs ;* il y a l'ensemble ICE qui vient de New York, très dynamique, qui est habitué à jouer ma musique. On parle des musiciens avec qui je travaille souvent, mais il y a aussi des chefs d'orchestre. Ernest Martinez-Izquierdo notamment a beaucoup dirigé ma musique ; cela fait longtemps que nous travaillons ensemble et il a souvent dirigé mes opéras. Il dirigera le concert d'Avanti! dans le cadre de ce domaine privé. Il y aura également un jeune chef, Santtu-Matias Rouvali, qui a déjà dirigé ma musique mais que je n'ai jamais entendu.

Dans ce domaine privé, il y a donc vos œuvres mais également celles d'autres compositeurs finlandais, notamment Sibelius. Y a-t-il une vie après Sibelius en Finlande ?
Moi je n'ai jamais été gênée par Sibelius. Mais la génération qui lui a immédiatement succédé a certainement dû vivre dans son ombre. La Finlande est un petit pays, sa musique est partout ; cette situation a certainement été dure à vivre pour certains musiciens. Mais, personnellement, cela ne m'a jamais posé problème.

Deux œuvres de Sibelius vont être jouées lors du concert du 19 avril avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Anu Komsi dirigés par Santtu-Matias Rouvali, *Luonnotar* et la *Septième Symphonie*, qu'en pensez-vous ?
Ce sont des œuvres qui me touchent évidemment. La *Septième Symphonie* dans sa forme et sa direction est une œuvre géniale. Je me désole de ne pouvoir entendre la *Huitième. Luonnotar*, quant à elle, est une pièce magique et originale. Ce sont deux œuvres importantes.

Il y aura également un concert avec deux quatuors, *Voces intimae* de Sibelius et une de vos œuvres, *Terra memoria*, interprétés par le Quatuor Meta4 ; pouvez-vous nous en dire plus ?
Ce sont deux mondes différents. Le langage n'a rien à voir, mais en même temps, sa pièce s'appelle *Les Voix intimes* et la mienne est également une pièce très intime. Elle n'a pas été inspirée par l'œuvre de Sibelius mais peut-être que, jouée lors d'un même concert, elle révélera des points communs auxquels je n'avais pas pensé.

Pensez-vous qu'il y ait une dimension cosmique voire cosmogonique dans l'œuvre de Sibelius ?
Bien sûr, il était très proche de la nature. Comme chaque personne habitant en Finlande, il a vécu au milieu de la nature car elle est très présente. C'est donc un thème important au cœur de son œuvre. De mon côté, j'écoute les pièces de Sibelius comme j'écoute la musique d'un autre compositeur, de manière plus analytique.

Quelle est la signification du terme « *maa* » ?
En finnois, cela veut dire « la terre » ou « le pays ».C'est le nom qui est à l'origine de ce projet de ballet créé avec Carolyn Carlson au début des années 1990. Ce ballet se déroule en sept mouvements et chacun de ces mouvements correspond à un voyage métaphorique différent. Là nous allons voir une chorégraphie de Luca Veggetti créée à New York avec l'ensemble ICE.

Vous venez de nous parler du chiffre 7, c'était le point de départ de l'œuvre ?
Oui, il y a sept musiciens, sept parties, sept métaphores différentes, j'ai créé sept matériaux musicaux différents. Vous savez, il faut toujours avoir un point de départ. Et dans le cas de ce ballet, c'était aussi parce que Carolyn Carlson travaille beaucoup avec les numéros. On a donc pris le numéro 7 et chacun a travaillé à sa manière autour de ce numéro.

Également présente au cours de ce domaine privé, la dimension lyrique opératique, notamment à travers deux œuvres ; pouvez-vous nous rappeler la nature de vos relations avec Amin Maalouf et Peter Sellars ?
J'ai créé trois opéras ; les deux premiers ont fait l'objet de collaborations avec Amin Maalouf et Peter Sellars. Peter a aussi travaillé avec nous sur *La Passion de Simone* qui est un oratorio. Avec Amin, on a continué notre collaboration pour le troisième opéra, *Émilie*. Dans ce domaine privé, on entendra *Émilie Suite,* créée après et à partir de l'opéra – on ne peut malheureusement pas entendre mes opéras dans ce domaine privé.

Votre troisième opéra n'a pas été mis en scène par Peter Sellars ?
Non, le metteur en scène d'*Émilie* lors de sa création à Lyon était François Girard.

Dans le cadre de ce domaine privé, nous entendrons des œuvres de Paavo Heininen et Lotta Wennäkoski lors du dernier concert. Pouvez-vous nous en dire plus sur ces deux compositeurs ?
Pour ce concert, j'ai choisi des œuvres de deux autres compositeurs finlandais. Paavo Heininen était mon professeur, c'est un personnage très important dans mon parcours personnel, mais aussi dans la vie musicale finlandaise ; et Lotta Wennäkoski, une femme, était mon élève. Je me suis dit que ce serait très intéressant d'avoir trois générations de professeurs et d'élèves en regard dans un même concert.

Propos recueillis par Pascal Huynh
Entretien paru dans *Cité musiques* n° 71

SOMMAIRE

ENTRETIEN AVEC KAIJA SAARIAHO p. 2

MERCREDI 17 AVRIL - 20H p. 5

JEUDI 18 AVRIL - 20H p. 7

VENDREDI 19 AVRIL - 20H p. 13

SAMEDI 20 AVRIL - 15H p. 23

MARDI 23 AVRIL - 20H p. 31

BIOGRAPHIE p. 38

MERCREDI 17 AVRIL - 20H
Salle des concerts

Kaija Saariaho
Maa (création française)

International Contemporary Ensemble
Claire Chase, flûte
Erik Carlson, violon
Kyle Armbrust, alto
Michael Nicolas, violoncelle
Bridget Kibbey, harpe
Jacob Greenberg, piano
Nathan Davis, percussions

Compagnie Morphoses
Luca Veggetti, chorégraphie, dispositif scénique
Jean-Baptiste Barrière, conception vidéo
Mœ Yoshida, visuels

Yusha-Marie Sorzano, danse
Kristi Capps, danse
PeiJu Chien-Pott, danse
Olivia Ancona, danse
Zack Winokur, danse

Ryan Streber, ingénieur du son
Joshua Rubin, assistant de l'ingénieur du son

Avec le soutien de l'Institut finlandais de Paris et l'Ambassade de Finlande en France, de la Fondation LUSES, Foundation for the Promotion of Finnish Music et du programme FACE, fonds franco-américain pour la musique contemporaine, soutenu par les services culturels de l'Ambassade de France aux Etats-Unis, la SACEM, l'Institut français et la fondation Florence Gould.

PeiJu Chien-Pott est soliste de la Martha Graham Dance Company.

Fin du concert vers 21h30.

Kaija Saariaho (1952)

Maa [Terre] – création française

1. *Journey*, pour bande
2. *Gates*, pour flûte, clavecin, violoncelle et électronique *ad lib*.
3. *Door* (*…de la terre* – en version concert), pour violon et électronique
4. *Forest*, pour percussion, harpe, clavecin (jouant synthétiseur), violon, violoncelle et électronique
5. *Windows*, pour bande
6. *Fall*, pour harpe et électronique *ad lib.*
7. *Phœnix* (*Aer* – en version concert), pour sept instruments et électronique

…de la terre, *Fall* et *Aer* peuvent être joués séparément.

Composition : 1991.
Création : le 31 octobre 1991 à Helsinki à la Maison de l'Opéra, par Tapio Tuomela (direction) et les danseurs du Ballet national finlandais (chorégraphie de Carolyn Carlson). La nouvelle chorégraphie de Luca Veggetti a été créée en septembre 2010 au Miller Theatre de New York.
Commande : Opéra national finlandais.
Éditeur : Wilhelm Hansen.
Effectif : flûte, percussion, harpe, clavecin (aussi piano), violon, alto, violoncelle.
Durée : environ 90 minutes.

Maa résulte d'une commande du Ballet national de Finlande pour un ballet de Carolyn Carlson. Le titre signifie « terre » en finnois. Chacune des pièces de *Maa* possède sa propre instrumentation ; seule la dernière pièce utilise l'ensemble de l'effectif, composé d'une flûte, d'une harpe, d'un percussionniste, d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle et d'un clavecin, avec par ailleurs des transformations électroniques. Le ballet repose sur l'idée de changements et de transitions d'un état à un autre – ouvertures de portes et de grilles, chutes, traversées de l'eau… Ces thèmes présentent d'intéressantes possibilités de métamorphoses musicales et de cheminements d'un matériau à un autre. Chaque pièce comprend sept parties, et chacune de ces parties met l'accent sur un aspect spécifique du matériau musical, lui-même déjà traité séparément dans les pièces précédentes. La partie électronique est composée de sons naturels, enregistrés et transformés (le vent, la mer, des soupirs, etc.), et de sons instrumentaux, également transformés et amplifiés. Cette partie de la pièce a été réalisée en collaboration avec Jussi Liimatainen au Studio Expérimental de la Radio Finlandaise.

Kaija Saariaho

JEUDI 18 AVRIL - 20H
Amphithéâtre

Kaija Saariaho
Sept Papillons
Serenatas
Terre memoria

entracte

Jean Sibelius
Quatuor à cordes en ré mineur « Voces intimae »
Kaija Saariaho
Mirage

Pia Freund, soprano
Anssi Karttunen, violoncelle
Tuija Hakkila, piano
Florent Jodelet, percussions

Quatuor Meta4 :
Antti Tikkanen, violon
Minna Pensola, violon
Atte Kilpeläinen, alto
Tomas Djupsjöbacka, violoncelle

Avec le soutien de l'Institut finlandais de Paris, de l'Ambassade de Finlande en France et de la Fondation LUSES, Foundation for the Promotion of Finnish Music.

Concert diffusé le 7 mai à 20h sur France Musique.

Fin du concert vers 22h.

Kaija Saariaho
Sept Papillons

Papillon I : dolce, leggiero, libero
Papillon II : leggiero, molto espressivo
Papillon III : calmo, con tristezza
Papillon IV : dolce, tranquillo
Papillon V : lento, misterioso
Papillon VI : sempre poco nervoso, senza tempo
Papillon VII : molto espressivo, energico

Date de composition : 2000.
Dédicace : à Anssi Karttunen.
Création : le 10 septembre 2000, Finlande, Helsinki, par Anssi Karttunen.
Commande : Fondation Rudolf Steiner.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : violoncelle soliste.
Durée : environ 8 minutes.

Sept Papillons est la première composition de Kaija Saariaho qui ait suivi son opéra *L'Amour de loin*. Elle a été écrite pendant les répétitions à l'Opéra de Salzbourg. On peut découvrir dans cet ouvrage une forte aspiration à un monde qui, par son langage et son style, s'éloigne beaucoup de celui de son opéra. Saariaho passe des éternelles métaphores de l'opéra – l'amour, le désir et la mort – à la celles de l'éphémère et de la fragilité : le papillon. L'opéra reste toutefois présent dans quelques mouvements mélodiques de l'ouvrage. Saariaho est également passée des grandes lignes mélodiques de l'opéra à la miniature : chaque mouvement de l'œuvre est comme une étude des différentes dimensions de la fragilité et de la fugacité, sans début ni fin.

Anssi Karttunen

Serenatas

1. Agitato
2. Delicato
3. Dolce
4. Languido
5. Misterioso

Date de composition : 2008.
Création : le 8 août 2008 au St. Francis Auditorium de Santa Fe par l'Ensemble Real Quiet.
Commande : Festival de musique de chambre de Santa Fe et La Jolla Music Society pour le Festival SummerFest de Milwaukee.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : trio pour piano, violoncelle, percussionniste.
Durée : environ 14 minutes.

Ce travail regroupe 5 petites pièces jouées dans l'ordre voulu par le performeur. Les noms de ses sections décrivent leur caractère musical général. Le matériel musical est lié, ici, à deux de mes récents travaux : *Mirage* and *Notes on Light*. Je m'étais attachée à certains détails et certaines idées musicales, les développant ici de façon plus approfondie ou les traduisant dans un nouveau contexte. Le point de départ de ses pièces est émotionnel. Le titre reflète mon attitude vis-à-vis du matériel : la musique est parfois douce, parfois torturée. Je voudrais que l'attitude du musicien les jouant soit dévouée, comme s'il était en train de jouer une sérénade à son amour…

Kaija Saariaho

Terra memoria

Date de composition : 2007-2009.
Création : le 17 juin 2007 à New York par le Emerson String Quartet.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : quatuor à cordes.
Durée : environ 20 minutes.

Terra memoria est mon second quatuor de cordes, après *Nymphea* composé en 1987. Vingt ans ont passé depuis *Nymphea* et mes idées musicales ont beaucoup évolué durant cet intervalle. Mais l'intérêt que je porte aux instruments à cordes demeure toujours aussi vif. J'aime la richesse et la sensibilité du son des cordes. En composant pour quatuor à cordes, et malgré ma maigre contribution au genre, j'ai l'impression de pénétrer le noyau intime de la communication musicale. La pièce est dédiée « *à ceux qui nous ont quitté* ». Quelques pensées à ce sujet : nous continuons à nous souvenir des personnes qui ne sont plus à nos côtés ; le matériau – leur vie

– est « achevé », plus rien ne s'y ajoutera. Ceux d'entre nous qui restent se souviennent constamment d'expériences communes : nos sentiments continuent à changer au sujet de différents aspects de leur personnalité, certains souvenirs ne cessent de hanter nos rêves. Après plusieurs années, certains de ces souvenirs auront changé, d'autres seront restés clairs, au point de pouvoir les revivre. Ces pensées m'ont conduit à traiter le matériau musical d'une certaine manière ; certains aspects connaissent différentes transformations, tandis que d'autres demeurent pratiquement inchangés, clairement identifiables. Le titre est composé de deux mots très riches en associations : la terre et la mémoire. Ici, la terre renvoie à mon matériau, et la mémoire à la manière dont je le manipule.

Kaija Saariaho

Jean Sibelius (1865-1957)
Quatuor à cordes en ré mineur « Voces intimae » op. 56

1. Andante – Allegro molto moderato
2. Scherzo
3. Adagio di molto
4. Allegretto ma pesante
5. Finale

Date de composition : 1908-1909.
Création : le 25 avril 1910 au Conservatoire d'Helsinki.
Effectif : 2 violons, alto, violoncelle.
Durée : environ 30 minutes.

Chez le symphoniste par excellence que fut Sibelius, la musique de chambre n'occupe quantitativement qu'une place secondaire. Hormis quelques œuvres de jeunesse (trois quatuors, un quintette), une *Malinconia* pour violoncelle et piano et des pièces pour violon écrites à titre alimentaire, le *Quatuor « Voces intimae »* est la seule partition véritablement significative. Composé entre la fin de 1908 et avril 1909, dans une période comprise entre des séjours à Londres et à Paris, il fut joué au Conservatoire d'Helsinki le 25 avril 1910. Vaste ouvrage d'une demi-heure de durée, il est constitué de cinq mouvements, les deux premiers s'enchaînant.

Un très court *andante*, en dialogue monodique entre violon et violoncelle, introduit l'*allegro molto moderato* ; une tension sous-jacente s'y ressent d'emblée, s'extériorisant bientôt, avant d'être adoucie par le chant d'un second thème en majeur. Densité et continuité du mouvement alternent avec des épisodes plus aérés ; mais dans l'ensemble, l'écriture en notes conjointes constitue ici la principale particularité de la texture sonore. La culmination finale s'effectue sur un choral solennel, avant de déboucher directement dans le volettement du scherzo, basé sur des transformations des thèmes de l'*allegro* précédent. Assez bref, il est captivant par son climat de

féerie qui ferait assez bien songer à une « reine Mab » nordique. Le troisième mouvement, *adagio di molto* (*fa* majeur), est à tous points de vue le sommet de l'œuvre, le plus vaste des cinq et le plus nourri émotionnellement. La profondeur expressive de son discours mélodique laisse la place, à un moment, à trois accords étouffés, dans le ton de *mi* mineur, sous lesquels Sibelius a écrit les deux mots latins qui ont donné son titre à toute l'œuvre. L'avant-dernier mouvement (*allegretto ma pesante*) possède quelque chose d'obsédant, tant dans les serpentins de triolets en ostinato sur fond desquels s'effectue le travail motivique. Le finale est animé d'une vitalité farouche, avec son mélange de fantastique et de joie populaire que l'on imaginerait bien illustrant telle page du *Kalevala*, et avec, dans la partie finale, une accélération impressionnante de l'élan.

André Lischke

Kaija Saariaho
Mirage

Date de composition : 2007-2010.
Création : le 25 juillet 2010 en France au Festival des Arcs, par Pia Freund (soprano), Anssi Karttunen (violoncelle) et Tuija Hakkila (piano) dans son arrangement pour trio.
Commande : Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra et Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : soprano solo, violoncelle, piano.
Durée : environ 12 minutes.

Pour *Mirage*, le point de départ était un texte de la chamane mexicaine María Sabina que j'ai trouvé à Santa Fe, il y a plusieurs années maintenant. J'avais été frappée par le souffle avec lequel le texte embrasse l'univers, et j'avais de suite pensé l'utiliser un jour. Il est simple, mais possède une grande force, notamment dans les symboles à travers lesquels la chamane se remplissait de l'énergie nécessaire pour guérir ses malades. Bien sûr, je ne cherche pas ici à décrire son chant, ni à transmettre son message guérisseur. J'admire seulement ces images étourdissantes qui m'ont inspirée.

Quand Karita Mattila m'a demandé d'écrire cette pièce pour elle et Anssi Karttunen, j'avais tout d'abord choisi ce texte et l'avais ensuite complété de deux autres, de très beaux poèmes d'Edith Södergran et Walt Whitman. J'avais même déjà commencé à écrire la pièce à partir du texte de Södergran, que j'avais prévu comme première partie. Mais la difficulté de mettre en dialogue la voix et le violoncelle m'a finalement poussé à me concentrer sur le seul texte de Sabina qui était à l'origine du projet. En effet, s'il est facile d'imaginer une pièce pour voix et orchestre ou une pièce pour violoncelle et orchestre, comment faire pour mettre en dialogue la voix et le violoncelle au sein d'une seule et même œuvre ? Tel était mon problème. En éliminant les deux autres textes, j'allais me concentrer sur le seul texte de María Sabina et sur les idées qu'il avait déjà suscitées en moi ; et ce texte correspond aussi parfaitement à l'énergie que Karita Mattila

communique lorsqu'elle est sur scène. Par ailleurs, j'ai aussi modifié mon projet en ce qui concerne la forme : au lieu d'un cycle, j'ai décidé de créer une pièce concertante, unique en son genre. Si je me suis concentrée sur le texte de María Sabina, c'est aussi parce que je pensais que le violoncelle pourrait l'exprimer à sa manière, très différemment de la voix. Les deux solistes sont dans l'interprétation du texte, soit ensemble, soit individuellement. J'ai alors développé un matériau musical assez flexible, apte à s'adapter aux deux directions : pour la voix, ce matériau est coloré par le texte et les émotions transmises par la chanteuse, tandis que le violoncelle le développe et le varie en un sens plus musical, ajoutant des textures et des modes de jeu que l'orchestre adopte à son tour. Le violoncelle délivre des couleurs dont ne dispose pas la voix, ou que je n'ai pas choisi de développer ici avec la voix. On peut donc dire qu'il s'agit dans *Mirage* de deux interprétations à partir d'un même point de départ – les deux cœxistent et se complètent, du moins je l'espère. Concernant le titre, le mirage comme phénomène optique n'a rien de subjectif ou d'illusoire. Dans cette pièce, le texte propose des images irrationnelles qui, pour leur chanteur original – la chamane –, ne sont pas des métaphores mais des états réels. Le titre décrit aussi l'orchestre : le paysage sur lequel viennent se réfléchir les mirages. L'arrangement pour soprano, violoncelle et piano a été créé en 2010 au Festival des Arcs par Pia Freund, Anssi Karttunen et Tuija Hakila.

Kaija Saariaho

I am a woman who flies.
I am the sacred eagle woman, (the mushroom) says ;
I am the Lord eagle woman ;
I am the lady who swims ;
Because I can swim in the immense,
Because I can swim in all forms,
I am the shooting star woman,
I am the shooting star woman beneath the water,
I am the lady doll,
I am the sacred clown,
Because I can swim,
Because I can fly.

Je suis une femme qui vole.
Je suis la femme-aigle sacrée, dit (le champignon) ;
Je suis la femme-aigle Seigneur ;
Je suis la dame qui nage ;
Car je sais nager dans l'immense,
Car je sais nager sous toutes les formes,
Je suis la femme-étoile filante,
Je suis la femme-étoile filante sous l'eau,
Je suis la dame poupée,
Je suis le clown sacré,
Car je sais nager,
Car je sais voler.

María Sabina

VENDREDI 19 AVRIL - 20H
Salle des concerts

Kaija Saariaho
Asteriod 4179 : Toutatis – création française
Laterna magica – création française
Jean Sibelius
Luonnotar

entracte

Kaija Saariaho
Leino Songs – création française
Jean Sibelius
Symphonie n° 7

Orchestre Philharmonique de Radio France
Amaury Coeytaux, violon solo
Santtu-Matias Rouvali, direction
Anu Komsi, soprano

Coproduction Cité de la musique, Radio France.

Concert diffusé en direct sur France Musique ainsi que sur **www.citedelamusiquelive.tv** et **www.medici.tv** où il restera disponible pendant 6 mois.

Fin du concert vers 21h40.

Kaija Saariaho

Asteroid 4179 : Toutatis – création française

Date de composition : 2005.
Création : le 16 mars 2006 à Berlin par l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle.
Commande : Orchestre Philharmonique de Berlin.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons ; 6 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba ; 3 percussionnistes, 2 timbales ; 2 harpes ; célesta ; cordes.
Durée : environ 4 minutes.

Je me suis intéressée à Toutatis après avoir lu quelque part qu'il s'agissait de l'astéroïde dont l'orbite passait au plus proche de la Terre. En poussant plus avant mes lectures et en observant des images de cet astéroïde, j'ai été captivée par sa forme inhabituelle et la complexité de sa rotation. Certaines de ses aires tournent à différentes vitesses, avec pour conséquence que l'astéroïde n'a pas de pôle Nord fixe comme la Terre ; son pôle Nord erre le long d'une ligne courbe à sa surface selon un cycle approximatif de 5,4 jours. Observées depuis Toutatis, les étoiles ne suivraient pas invariablement le même itinéraire circulaire, mais s'entrecroiseraient dans le ciel et ne prendraient jamais deux fois le même chemin. Toutatis ne possède pas non plus quelque chose qui puisse s'apparenter à un « jour ». La rotation de l'astéroïde résulte de deux types de mouvement différents – selon des périodes de 5,4 et 7,3 jours terrestres – qui se combinent de telle manière que son orientation par rapport au système solaire n'est jamais la même. Toutes ces particularités, et le fait que Toutatis ait connu plusieurs collisions avec d'autres objets célestes, ont inspiré l'écriture de cette brève pièce qui était destinée à compléter le projet de Simon Rattle et de l'Orchestre Philharmonique de Berlin autour des *Planètes* de Holst.

Kaija Saariaho

Laterna magica – création française

Date de composition : 2008.
Création : le 28 août 2009 à Berlin par l'Orchestre Philharmonique de Berlin.
Commande : Orchestre Philharmonique de Berlin et Festival de Lucerne.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : 3 flûtes (aussi flûte alto), 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons ; 6 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba ; 2 timbales, 3 percussionnistes ; harpe ; célesta, piano ; cordes.
Durée : environ 20 minutes.

Laterna magica (*La Lanterne magique*) fait référence à l'autobiographie éponyme du réalisateur Ingmar Bergman qui avait attiré mon regard après de nombreuses années alors que je rangeais ma bibliothèque à l'automne 2007.

À ce moment-là, en lisant le livre, la variation des motifs musicaux au gré des différences de tempos s'est imposée à moi comme pouvant être l'une des idées de base de la pièce orchestrale dont je venais juste de débuter la composition. Le symbole en était la *Laterna magica*, première machine capable de créer l'illusion d'une image en mouvement : tandis que la manivelle tourne de plus en plus vite, les images isolées disparaissent et à leur place l'œil perçoit un mouvement continu.

Si l'on en revient à la musique, une variété des tempos soulignera une variété de paramètres : la continuité rythmique fonctionne mieux avec des tempos plutôt rapides, tandis que des teintes délicates nécessitent du temps et de l'espace si l'oreille veut les interpréter.

Alors que je travaillais sur les tempos, des rythmes de différents caractères s'imposèrent à moi comme étant un élément essentiel de l'identité de l'œuvre : un rythme de danse sauvage inspiré d'un flamenco, un rythme décalé et asymétrique tiré d'un discours, un ostinato qui accélère et perd finalement son caractère rythmique pour devenir une texture. Une musique a alors émergé, matériau contrastant sans pulsation ni rythme clair, dominée par des plans fortement colorés et des textures aériennes, comme la couleur unifiée de six cors qui délimite les phrases orchestrales. L'utilisation des cors fait référence au film de Bergman *Cris et chuchotements*, dans lequel des séquences de rouge font souvent office de transition entre les scènes.

En lisant son autobiographie, j'ai également été touchée par la façon dont Bergman décrit les différentes lumières que son photographe fétiche, Sven Nykvist, arrivait à capturer avec son appareil. Une partie du texte a frayé son chemin dans la pièce en allemand – celle-ci étant une commande de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Cela m'est venu, en anglais, tel qu'il suit « *Gentle, dangerous, dream-like, lively, dead, clear, hazy, hot, strong, naked, sudden, dark, spring-like, penetrating, pressing, direct, oblique, sensuous, overpowering, restricting, poisonous, pacifying, bright light. Light.* » (Doux, dangereux, onirique, vif, mort, clair, flou, chaud, fort, nu, soudain, sombre, printanier, pénétrant, pressant, direct, oblique, sensuel, irrésistible, limité, empoisonné, pacificateur, pleine lumière. Lumière.)

Kaija Saariaho

Jean Sibelius

Luonnotar, poème symphonique avec soprano, op. 70

Date de composition : 1913.
Création : le 10 septembre 1913 au Festival de Gloucester par Aino Ackté (soprano) et l'orchestre du festival dirigé par Herbert Brewer.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons ; 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones ; timbales (2 timbaliers) ; 2 harpes ; cordes.
Durée : environ 10 minutes.

Luonnotar raconte, d'après la mythologie finlandaise du *Kalevala*, la création de l'univers grâce à l'union d'Ilmatar, fille de l'air, avec le vent et les vagues. Dans le *Kalevala*, Ilmatar est parfois qualifiée de *luonnotar* ou d'esprit féminin de la nature (en finnois *luonto* = nature, *tar* = suffixe féminin). Sibelius, qui confectionna son texte lui-même en puisant dans le Chant I du *Kalevala*, appela sa partition *Luonnotar*, mais il ne s'agit pas d'un nom propre. La solitaire Ilmatar, ballottée sur les vagues pendant sept cents ans, donne naissance aux éléments du cosmos – terre, ciel, soleil, lune et étoiles – par le truchement de sept œufs de canard brûlants déposés sur son genou émergeant de l'eau. La fascination exercée par l'œuvre est largement due au fait que le sujet est traité de façon non pas dramatique, pittoresque, mais ésotérique. La partie vocale, d'une étendue de plus de deux octaves, est d'une difficulté extrême avec sa démarche anguleuse et ses entrées à découvert dans le registre aigu. L'orchestration est dépouillée, avec de dissonants bruits de harpe et de timbales et un seul sommet d'intensité : l'épisode consacré au canard, aux deux tiers environ de l'ouvrage, incantatoire et violent : « *Alors la mère des eaux / Sortit son genou des vagues / Le canard y fit son nid / Il commença à couver / Le vierge sentit la chaleur croissante / Elle étendit la jambe / Le nid roula dans l'eau / Il se brisa en mille morceaux.* » Retour de l'atmosphère dépouillée du début, encore plus éthérée : « *Le haut de l'œuf devint le ciel tout là-haut / Le dessus de la partie blanche la lune luisante / La partie tachetée de la coquille les étoiles au firmament.* » *Luonnotar*, une des œuvres les plus abouties et les plus intenses de Sibelius, ne ressemble à rien d'autre dans tout le répertoire.

Marc Vignal

Olipa impi ilman tyttö,
kave, Luonnotar korea,
ouostoi elämätään.
Aina yksin ollessansa
avaroilla autioilla.

La jeune fille de l'Air était vierge,
Luonnotar, plus belle fille de la création.
Longtemps elle demeura vierge,
Toujours plus solitaire
Dans ces déserts infinis.

Laskeusi lainehille
aalto impeä ajeli,
vuotta seitsemänsataa.
Viero impi ve'en emona
uipi luotehet,
etelät uipi kaikki ilman rannat.

Tuli suuri tuulen puuska,
meren kuohuille kohotti.
Voi poloinen päiviäni,
parempi olisi ollut
ilman impenä elää.
Oi, Ukko, Ylijumala
käy tänne kutsuttaissa.

Tuli sotka, suora lintu
lenti kaikki ilman rannat,
lenti luotehet, etelät,
ei löyä pesän sioa.

Ei! Ei! Ei!
Teenkö tuulehen tupani
aalloillen asuinsiani.
Tuuli kaatavi, tuuli kaatavi
aalto viepi asuinsiani.

Niin silloin ve'en emonen
nosti polvea lainehasta
siihen sorsa laativi
pesänsä alkoi hautoa.
Impi tuntevi tulistuvaksi
järskytto jäsenehensä
pesä vierähti vetehen.
Katkieli kauppaleiksi
muuttuivat munat kaunoisiksi.
Munasen yläinen puoli
ylhäiseksi taivahaksi,
yläpuoli valkeaista,
kuuksi kumottamahan;
mi kirjavaista tähiksi taivaalle,
ne tähiksi taivaalle.

Un jour en quittant les airs,
La jeune fille sombra dans les flots tumultueux.
Sept siècles durant, la mère des Eaux
Nagea vers le Sud et nagea vers le Nord-Ouest,
Nagea dans toutes les directions.

Lorsque soudain une tempête puissante
S'empara des flots.
Ô combien mon destin est misérable !
J'aurais mieux fait de demeurer
Vierge dans les régions aériennes.
Ukko, Toi le plus grand des dieux,
Viens vite, car j'ai besoin de Toi.

Alors un oiseau magnifique s'approcha,
Il vola dans toutes les directions,
Vola vers le Sud et vola vers le Nord-Ouest,
À la recherche d'un endroit où se poser.

Non ! Non ! Non !
Si je faisais du vent ma demeure,
Si je posais ma couvée sur les flots,
Le vent la disperserait,
Ou les vagues l'emporteraient loin de moi.

Alors la Mère des Eaux
Sortit un genou des flots ;
L'oiseau s'y posa doucement
Pour y établir son nid.
La jeune fille ressentit une brûlure,
Tous ses membres se mirent à trembler,
Les œufs tombèrent dans l'eau,
En éclats ils se brisèrent,
En fragments ils se dispersèrent.
Le haut de la coquille
Devint l'arche majestueuse du ciel,
Le blanc, la lune à l'éclat si vif ;

Le reste avec ses taches, le firmament étoilé.

Traduction : Delphine Malik

Kaija Saariaho

Leino Songs (*Mélodies de Leino)* – création française

1. *Sua katselen* (*Je te contemple*) (2004-2005)
2. *Sydän* (*Mon cœur*) (2006)
3. *Iltarukous* (*Paix*) (2000)
4. *Rauha* (*Prière du soir*) (2007)

Composition : 2000-2007.
Création : le 5 avril 2008 par Anu Komsi et l'Orchestre Symponique de Kyoto dirigé par Ernest Martinez-Izquierdo.
Commande : Festival International de Osaka, Orchestre de la Radio de Finlande, Casa da Musica-Porto.
Effectif : soprano solo ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons ; 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones ; timbales, 2 percussionnistes ; harpe ; célesta ; cordes.
Editeur : Chester Music.
Durée : environ 13 minutes.

Composés sur des poèmes de l'un des poètes finlandais les plus notables, Eino Leino (1878-1926), les *Leinolaulut* (« *Chansons de Leino* », 2007) sont une entreprise philosophique de forage de l'âme, tout comme les œuvres de Saariaho d'après les textes de Simone Weil (*La Passion de Simone*, 2006) et de Sylvia Plath (*From The Grammar Of Dreams*, 1988). Saariaho compose en sujet lyrique : le moi individuel est le point dans lequel se reflète le monde entier. Sont placées sous les projecteurs les zones les plus fragiles, les plus sensibles de l'âme.

L'univers sonore est nu, limpide et rouillé, à l'image des principaux thèmes de Leino : la force créatrice contre le caractère limité de la vie ; la flamme de l'âme contre le monde lugubre. En surface se trouvent les sentiments de la solitude, de l'état d'orphelin, de l'impermanence et de la proximité de la mort. Chaque chanson est une vision éblouissante sur la plage noire de la mélancolie. Pour Saariaho, la voix chantée est toujours aussi un instrument de couleurs. Les *Leinolaulut* sont conçus pour la voix d'albâtre d'Anu Komsi, qui contient de la noirceur aussi bien que de la clarté, du mat aussi bien que du reflet, à la manière des poèmes de Leino.

À l'ombre des percussions, *Sua katselen* (« Je te contemple ») étincelle avec la froideur des étoiles dans la coïncidence de la soprano, du glockenspiel et de la harpe. Dans *Sydän* (« Mon cœur ») résonne le grondement du cœur qui scie son propre cercueil. Dans *Rauha* (« Paix »), l'extinction se produit par l'effacement vers le bas et vers le haut – « avec amour », comme l'indique la partition. À la fin d'*Iltarukous* (« Prière du soir »), les violons jouent par-dessus la plage d'ornementations des motifs tétratoniques qui sont autant de rares coups d'ailes : quelque chose s'envole. Saariaho et Leino ont en commun une puissante picturalité.

Susanna Välimäki
Traduction : Aleksi Barrière

Sua katselen

Sua katselen silmin ma huikaistuin
kuni kaunista sateenkaarta,
sua silmäni sulkien muistelen kuin
meren laskija lehtosaarta.

Sua katson ma hiljaa henkien
kuin kuvaa äitini armaan
ja uskon, ett' enkelit lapsuuden
nyt lähellä liikkuvat varmaan.

Je te contemple

Je te contemple avec des yeux éblouis
comme je contemplerais un bel arc-en-ciel,
j'invoque ton souvenir en fermant les yeux comme
l'arpenteur des mers celui de l'île buissonnante.

Je te regarde et je respire en silence
comme je regarderais un portrait de ma mère adorée,
et je veux croire que les anges de l'enfance
flottent sans doute tout près de nous.

Sydän

I
Sydän, mitä sahaat?
Sahaatko lautaa
neljää, joiden
välissä maata,
maata mun mieluisa on?

Sahaan ma rautaa,
kahleita katkon,
että sun henkesi
vapaa oisi,
henkesi onneton.

II
Sydän, mitä kuiskaat?
Kuiskitko kummaa
polkua päivän,
tunturin tietä,
taivahan tähtiä päin?

Kuiskin ma tummaa
ruonoa Tuonen,
kuiluja, vaivaa
virkkumatonta,
autuutta ylpeäin

Mon cœur

I
Qu'est-ce que tu scies, mon cœur ?
Scies-tu quatre
planches, entre
lesquelles de reposer
de reposer il m'est exquis ?

Je scie du fer,
je romps des chaînes,
afin que ton esprit
soit libre
ton esprit malheureux.

II
Qu'est-ce que tu chuchotes, mon cœur ?
Chuchotes-tu l'étrange
sentier du jour,
le chemin des collines,
qui mène aux étoiles du ciel ?

Je chuchote le sombre
poème de la mort,
les gouffres, le labeur
inexprimable,
la béatitude des orgueilleux.

Rauha

Mitä on nää touksut mun ympärilläin?
Mitä on tämä hiljaisuus?
Mitä tietävi rauha mun sydämessäin,
tää suuri ja outo ja uus?

Minä kuulen, kuink' kukkaset kasvavat
ja metsässä puhuvat puut.
Minä luulen, nyt kypsyvät unelmat
ja toivot ja toou'ot muut.

Kaikk' on niin hiljaa mun ympärilläin
kaikk' on niin hellää ja hyvää
Kukat suuret mun aukeevat sydämessäin
ja touksuvat rauhaa syvää

Iltarukous

Unta, unta, unta
syvää uinumaan.
Lunta, lunta, lunta
päälle mustan maan.

Yössä, yössä, yössä
öiset linnut lentää.
Työssä, työssä, työssä
lepää tuskat sentään.

Lennä, lennä, lennä
aatos inehmon!
Mennä, mennä, mennä
aika maata on.

Eino Leino

Paix

Que sont ces odeurs autour de moi ?
Qu'est ce silence ?
Que laisse présager la paix dans mon cœur,
cette chose grande, et étrange, et nouvelle ?

J'entends comme les fleurs poussent
et comme les arbres parlent dans la forêt.
Je crois que maintenant mûrissent les rêves,
et les autres espoirs, et les autres germes aussi.

Tout est tellement silencieux autour de moi,
tout est tellement doux et bon.
De grandes fleurs s'ouvrent dans mon cœur
et exhalent une paix profonde.

Prière du soir

Du sommeil, du sommeil, du sommeil,
pour dormir profondément.
De la neige, de la neige, de la neige,
dessus la terre noire.

Dans la nuit, la nuit, la nuit,
les oiseaux nocturnes volent.
Dans le labeur, le labeur, le labeur,
les peines reposent tout de même.

Vole, vole, vole,
pensée de l'homme !
D'aller, d'aller, d'aller
nous étendre il est temps !

Traduction : Aleksi Barrière

Jean Sibelius
Symphonie n° 7 en ut majeur op. 105

Composition : esquissée vers 1914-1915, terminée le 2 mars 1924.
Création : le 24 mars 1924 à Stockholm, sous la direction du compositeur.
Création en Finlande : le 25 avril 1927, sous la direction de Robert Kajanus.
Effectif : bois par 2 ; 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones ; timbales ; cordes.
Éditeur : Wilhelm Hansen.
Durée : environ 22 minutes.

Jean Sibelius mourut en 1957 à presque quatre-vingt-douze ans mais sa dernière composition importante, le poème symphonique *Tapiola*, remonte à 1926. La *Septième* est sa dernière symphonie et entre elle et *Tapiola*, il n'y eut qu'une œuvre majeure : la musique de scène pour *La Tempête* de Shakespeare (1925-1926). On a beaucoup épilogué sur le silence de Sibelius durant ses trente dernières années et sur la destruction, vers 1943, d'une huitième symphonie. La raison principale de ce silence et de cette destruction fut la crainte éprouvée par le compositeur de décevoir ses admirateurs et surtout lui-même : pour la *Huitième*, il plaça, comme d'habitude, la barre très haut et finit par se rappeler que le silence pouvait être une forme intensifiée de l'éloquence. Sibelius se préoccupa toujours de sa « position dans le siècle » : réaction totalement opposée à celle, superbement indifférente, de son contemporain Richard Strauss. Il reconnut la grandeur de Schönberg mais le sérialisme ne signifia rien pour lui et encore moins le néoclassicisme de l'entre-deux-guerres. « *En France on aime la musique mélodique, alors que la mienne est architectonique* », déclara-t-il lors d'un séjour à Paris en 1927.

La *Septième Symphonie* (1924), apothéose pan-consonante d'*ut* majeur, achevée et créée au moment où Schönberg publiait ses premières pages dodécaphoniques sérielles, est sans doute le seul ouvrage auquel puisse s'appliquer la fameuse phrase du même Schönberg : « *Il reste beaucoup de chefs d'œuvres à écrire en* ut *majeur* ». Mais elle utilise surtout cette tonalité comme couleur, en particulier par le truchement d'un thème de trombones intervenant à plusieurs reprises avec une majesté et une grandeur olympiennes telles qu'elles finissent par baigner la partition tout entière.

L'œuvre, également à fortes colorations modales, ne dure au total qu'une vingtaine de minutes et est en un seul mouvement, structure qui ne s'imposa à Sibelius qu'en 1923, après les premières auditions de la *Sixième :* à l'origine, il envisagea un ouvrage en trois ou quatre mouvements. La *Septième* est même le prototype de la symphonie en un seul mouvement, comme la *Sonate en si mineur* de Liszt l'est de la sonate en un seul mouvement. On songe également à la *Symphonie de chambre op. 9* de Schönberg (1906), de même durée que la *Septième*, mais dans cet *Opus 9*, chaque mesure et chaque grand épisode se définissent de façon très précise par rapport aux thèmes, aux mouvements ou aux parties de mouvements d'une symphonie traditionnelle en quatre mouvements.

Rien de tel dans la *Septième* dont la forme est absolument *sui generis*. Elle fut créée sous le titre de *Fantasia sinfonica* et, par sa dialectique contraction-expansion, se situe aux antipodes de la musique de l'autre grand symphoniste du premier quart du XX^{e} siècle, Gustav Mahler. L'épisode lent qui ouvre la partition et qui, après une admirable polyphonie de cordes, aboutit à un premier sommet (première apparition du thème de trombones déjà mentionné), est d'une ampleur telle qu'on s'attend à une durée totale d'au moins trois quarts d'heure, alors qu'en vertu de sa dialectique, la symphonie durera environ trois fois moins. Globalement, on assiste à une accélération non seulement du tempo, mais aussi et surtout, dans la seconde moitié de l'ouvrage, du temps lui-même : c'est de là essentiellement que la *Septième* tire sa cohésion. Peu après le thème de trombones, le tempo devient progressivement plus rapide et on aboutit à une sorte de scherzo aérien venant buter quant à lui sur un retour très dramatique (en *ut* mineur) du thème de trombones, maintenant entouré de rafales de cordes. On est parvenu au centre de l'ouvrage.

Une percée se produit et l'atmosphère s'allège instantanément : des cordes bondissantes mènent à une mélodie d'aspect populaire, développée quant à elle dans une atmosphère à la fois joyeuse et tendue, en une forme sonate miniature : pour la première fois, l'auditeur se retrouve « *les deux pieds sur terre* » (Simon Vestdijk), cet épisode étant le seul constitué d'éléments bien délimités au double plan thématique et tonal. Un bref second scherzo précède l'apothéose terminale inaugurée par le thème de trombones (impression soudaine de quasi-immobilité) et qui, ensuite, reprend en l'amplifiant et en l'abrégeant l'épisode lent du début de l'ouvrage. La fin, assez abrupte, comme imposée par une main de fer, est un véritable manifeste : une double progression *ré – do* dans les basses puis *si – do* (sensible – tonique) à l'octave supérieure, cette dernière surgissant d'une masse sonore assez compacte et s'élevant comme portée par la pureté des seules cordes.

Le procédé de la croissance organique est mis en œuvre dans la *Septième* avec une maîtrise stupéfiante. D'un bout à l'autre, les motifs sont en transformation perpétuelle mais restent toujours reconnaissables. Remarquables apparaissent également le contrôle simultané exercé par Sibelius sur plusieurs tempos différents et sa faculté de passer insensiblement d'un tempo à un autre. Après l'épisode lent du début, qui prépare et équilibre à lui seul tous les autres, l'énergie motrice domine bien que parfois simplement sous-jacente. La *Septième* se dresse tel un monolithe et exige de ses interprètes, comme de ses auditeurs, la plus grande concentration.

Marc Vignal

SAMEDI 20 AVRIL - 15H
Amphithéâtre

Forum Kaija Saariaho

15h : projection
Adriana Mater – Naissance d'un opéra, documentaire d'Anna-Kaarina Kiviniemi (Finlande, 2008, 54 minutes).

16h : projections commentées
Extraits de *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman et *Stalker* d'Andreï Tarkovski
Kaija Saariaho, compositrice
Corinne Schneider, musicologue

17h30 : concert
Kaija Saariaho
Cendres
Vent nocturne

Claude Debussy
Sonate pour flûte, alto et harpe

entracte

Claude Debussy
Sonate pour violoncelle et piano

Kaija Saariaho
Dolce Tormento
Je sens un deuxième cœur

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Emmanuelle Ophèle, flûte
Frédérique Cambreling, harpe
Sébastien Vichard, piano
Odile Auboin, alto
Éric-Maria Couturier, violoncelle

Nicolas Berteloot, dispositif électronique

Coproduction Ensemble intercontemporain et Cité de la musique.

Avec le soutien de l'Institut finlandais de Paris, l'Ambassade de Finlande en France et LUSES / The Foundation for the Promotion of Finnish Music

Fin du concert vers 19h10.

Kaija Saariaho (1952)
Cendres, pour flûte en *sol*, piano et violoncelle

Composition : 1998.
Commande : Gesellschaft für Neue Musik Ruhr and Kulturbüro Essen pour le Trio Wolpe.
Création : 30 septembre 1998, Allemagne, Essen, par le Trio Wolpe : Lesley Olson : flûte, Scott Roller : violoncelle, Susanne Achilles : piano. Effectif : flûte en *sol*, piano, violoncelle.
Éditeur : Chester.
Durée : environ 10 minutes.

À l'origine, le matériau musical de cette pièce provient de mon double concerto pour flûte alto, violoncelle et orchestre, *Du cristal… à la fumée* – le titre même de la pièce en est, lui aussi, directement inspiré.

Pendant la composition de la partition, je me suis concentrée sur l'interprétation d'idées musicales particulières par les trois instruments du trio, dont chacun avait son propre caractère tout en étant caractérisé par sa propre palette de couleurs. La tension musicale est créée et régulée en rapprochant, par moments, les instruments, autant que possible et à tous les points de vue (hauteur, rythme, nuances, articulation, couleur, etc.), ou, à l'inverse, en laissant chacun d'eux s'exprimer dans son style le plus idiomatique. Entre ces deux extrêmes restent d'innombrables façons de créer des situations musicales plus ou moins homogènes. La conscience de cette infinie diversité était, en quelque sorte, la corde sur laquelle je me tenais en équilibre alors que je travaillais sur la pièce.

Kaija Saariaho

Vent nocturne, pour alto et électronique

Sombres miroirs
Soupirs de l'obscur

Composition : 2006.
Commande : Holland Festival.
Création : 3 juin 2006, Pays-Bas, Amsterdam, Festival de Hollande, par Garth Knox : alto.
Dédicace : for Garth.
Effectif : alto, dispositif électronique.
Éditeur : Chester.
Durée : environ 15 minutes.

L'idée de *Vent nocturne* m'est venue alors que je lisais une édition bilingue des poèmes de Georg Trakl. Le synchronisme des deux langues – l'allemand et le français – m'a amenée à méditer sur le rapport entre l'alto et l'électronique.

L'œuvre se présente en deux parties : « Sombres miroirs » et « Soupirs de l'obscur ». Comme leurs titres le suggèrent, ces parties sont centrées, pour la première, sur une pensée symétrique et, pour la seconde, sur une variation autour de l'effet de *glissando*, assez semblable à un soupir, qui termine chaque phrase.

Pour moi, le son de l'alto a toujours évoqué la respiration, laquelle est devenue, avec le vent, un élément majeur dans la partie électronique.

Kaija Saariaho

Claude Debussy (1862-1918)
Sonate n° 2 pour flûte, alto et harpe en fa majeur

Pastorale - Lento, dolce rubato
Interlude - Tempo di Minuetto
Finale - Allegro moderato ma risoluto

Composition : fin septembre-début octobre 1915.
Création : le 10 décembre 1916 à Paris, Éditions Durand, par Albert Manouvrier (flûte), Darius Milhaud (alto) et Jeanne Dalliès (harpe chromatique).
Dédicace : à Emma Debussy.
Éditeur : Durand.
Durée : environ 17 minutes.

Dédiée à Emma Debussy, la *Sonate pour flûte, alto et harpe* devait faire partie d'une série de six sonates pour divers instruments, la dernière réunissant « les sonorités employées dans les autres ». Debussy ne pourra en réaliser que trois, qu'il signera « Claude Debussy, musicien français ».

Debussy voulait en effet renouer avec les maîtres français des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et écrire une œuvre *« dans la forme ancienne, si souple, sans la grandiloquence des sonates modernes »*. Mais par delà la tradition nationale – cette prétendue musique française qu'il déborde de toutes parts – il réussit surtout à délivrer la sonate de tout académisme, et à redonner vie à une forme sclérosée *: « où sont nos vieux clavecinistes, où il y a tant de vraie musique ! Ceux-là avaient le secret de cette grâce profonde…»*.

Debussy n'avait que mépris pour le *« développement classique dont la beauté est toute technique »*. Il voulait débarrasser la musique de cette *« rhétorique de professionnel »* : *« Je voudrais qu'on arrive, j'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même »*. Aussi la *Pastorale* n'a-t-elle rien du traditionnel *allegro* de sonate. Les arabesques naissent les unes des autres, fluides : dans les premières mesures, la flûte poursuit la courbe ébauchée à la harpe, et laisse elle-même place au chant « doux et pénétrant » de l'alto. Un mouvement de plus en plus animé amène l'épisode central, « vif et joyeux ». Les éléments initiaux sont ensuite repris dans un ordre bouleversé.

L'*Interlude* est bâti à la façon du rondo ou du menuet. La mélodie de la flûte, reprise à l'alto, revient comme un refrain, interrompue par des digressions tour à tour « gracieuses » ou « animées ».

Le *Finale* présente un premier groupe d'idées turbulentes, partagées entre la flûte et l'alto, sur un accompagnement obstiné de la harpe. Un thème plus calme prend ensuite naissance à la flûte, d'abord « lointain », puis soutenu par l'alto qui en contredit l'appartenance modale. Et c'est après un bref rappel de la Pastorale que le mouvement s'achève, avec un certain brio.

La *Sonate* crée des alliages de timbres inédits à l'époque. Son univers est celui de l'ambivalence, de l'évanouissement et de la transfiguration. Debussy lui-même écrivait : « *c'est affreusement mélancolique et je ne sais pas si l'on doit en rire ou en pleurer (…)* ». Et pour lui, la Sonate se souvenait « *d'un très ancien Claude Debussy, celui des* Nocturnes *il me semble ?* ».

Peter Szendy

Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur

Prologue
Sérénade
Finale

Composition : juillet-août 1915 à Pourville.
Création : le 4 mars 1916, Aeolian Hall de Londres, par Charles Warwick Evans (violoncelle) et Ethel Hobday (piano) ; création parisienne le 24 mars 1916, par Joseph Salmon (violoncelle) et Claude Debussy (piano).
Éditeur : Durand.
Durée : environ 12 minutes.

L'œuvre fait la part belle au violoncelle et utilise toutes ses ressources expressives et timbriques. Debussy a d'ailleurs estimé nécessaire de préciser : « *Que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner* ». Un début déclamatoire, aux allures d'ouverture à la française, mène bientôt à un thème plus lyrique de violoncelle *dolce sostenuto*, caractérisé par sa courbe descendante. Après un passage central plus agité, les deux thèmes reviennent et le mouvement s'achève sur des souvenirs du triolet initial. Le second mouvement, caractéristique de la modernité du dernier Debussy, joue des *pizzicati* aux allures de guitare, convoque quelques rythmes de habanera et déroule son discours de façon fantasque, dans la plus grande liberté, avant de mener *attacca* au finale qui semble hésiter entre Espagne et France. Après une très courte cadence de violoncelle, l'œuvre s'achève brusquement sur des accords *fortissimo*, très secs. Si Pierrot il y a (Debussy avait songé à intituler l'œuvre *Pierrot fâché avec la lune*), c'est, bien plus qu'un clown triste, un Pierrot extravagant et versatile, un cousin du General Lavine, de Puck ou du chanteur de *La Sérénade interrompue* (*Préludes pour piano*).

Angèle Leroy

Kaija Saariaho
Dolce Tormento, pour piccolo

Composition : 2004.
Création : le 1er septembre 2004 à Paris, Institut finlandais, par Camilla Hoitenga.
Dédicace : for Camilla on September 29th, 2004.
Effectif : piccolo.
Éditeur : Chester.
Durée : environ 6 minutes.

D'une durée de 5 à 6 minutes, *Dolce tormento* est une pièce relativement courte, mais, comme son titre l'indique, emplie musicalement d'un « doux tourment ». Les paroles sont tirées d'un sonnet de Pétrarque, reproduit ci-dessous dans la langue originale ainsi qu'en diverses traductions.

Mais ce « doux tourment » s'impose aussi à son interprète ! Pour cette pièce, Kaija Saariaho a en effet choisi la flûte piccolo. Elle voulait ainsi explorer la combinaison entre la voix et cet instrument au registre aigu et aux harmoniques limitées. Si on y ajoute la prosodie propre à la langue italienne, on complique en effet sérieusement la tâche du musicien, pour autant qu'il recherche une certaine polyphonie.

De toutes les pièces pour flûte de Kaija Saariaho, *Dolce tormento* possède la notation la plus libre. Son interprétation est un réel défi, particulièrement pour les flûtistes qui ne sont pas familiers de son langage musical. Grâce à notre collaboration prolongée, cette difficulté m'est au moins épargnée. D'autant qu'elle a composé cette pièce à mon intention. Sachant que je pourrais la comprendre, la partition a été écrite rapidement, sous une forme presque sténographique.

On y retrouve le vocabulaire habituel de Kaija : souffles, vibratos contrôlés, glissandos, trilles, sons multiphoniques, utilisation de la voix, ainsi qu'assemblages et tuilages entre tous ces éléments. Mais il n'y a pas de barres de mesure, pas de marques de dynamique ni de tempo, hormis « *rit. A tempo* » à trois reprises sur la dernière page. Les indications musicales sont minimales : « *sempre dolce, espressivo, libero* » au début ; « *piu agitato* », « *molto rubato, espressivo* » et « *calando* » vers la fin. La notation traditionnelle est certes utilisée pour les valeurs rythmiques, mais la façon dont elle est répartie sur la portée et l'absence d'indication de durée pour les paroles font, bien plus que ses autres pièces, penser à une notation/interprétation en « espace-temps ».

Deux « Notes d'interprétation » figurent également sur la partition imprimée : « Cette pièce doit être jouée avec une certaine instabilité entre les octaves, le son recherché doit osciller librement entre les octaves avec une expression fragile. »
« Les paroles doivent être prononcées entre chuchotement et *sotto voce* pour que la hauteur du son résonne soit comme un souffle soit comme une note. » - K. S.

Camilla Hoitenga

S'amor non è, che dunque è quel ch' io sento?
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa e quale?
Se bona, ond'èl'effetto aspro mortale?
Se ria, ond'è si dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, ond'è 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilettoso male,
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

E s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra si contrari venti in frale barca
mi trovo in alto mar, senza governo,

si lieve di saver, d'error si carca
ch' i' medesmo non so quel ch' io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

Francesco Petrarca (1304-1374)

Si ce n'est point l'amour, qu'est-ce donc que je sens?
Si c'est l'amour, par Dieu, quelle chose est-ce là?
Bonne, d'où vient l'effet d'âpreté et de mort?
Mauvaise, d'où me vient la douceur des tourments ?

Si de plein gré je brûle, pourquoi ces pleurs, ces plaintes?
Si c'est contre mon gré, à quoi sert de me plaindre?
O mort vivante, o mal délicieux,
comment, si n'y consens, sur moi un tel empire?

Si je suis consentant, à grand tort je me plains.
Par des vents si contraires, sur une frêle barque
je me retrouve en haute mer, sans gouvernail,

si légère en sagesse, si lourde d'errements,
que je ne sais moi-même quelle est ma volonté,
et brûlant en hiver je tremble en plein été.

Traduction : Pierre Blanc (Bordas, coll. Classiques Garnier, 1988).

Kaija Saariaho
Je sens un deuxième cœur, pour alto, violoncelle et piano.

1. Je dévoile ma peau
2. Ouvre-moi, vite !
3. Dans le rêve, elle l'attendait
4. Il faut que j'entre
5. Je sens un deuxième cœur qui bat tout près du mien

Composition : 2003.
Commande : The Carnegie Hall Corporation for Emanuel Ax.
Création : 12 avril 2004 à New York, Carnegie Hall, Judy and Arthur Zankel Hall, par Emanuel Ax, Paul Neubauer, Fred Sherry
Effectif : alto, violoncelle, piano.
Éditeur : Chester.
Durée : environ 18 minutes.

J'avais tout d'abord envisagé d'écrire les portraits musicaux de quatre des personnages de mon opéra, *L'Amour de loin*. Cependant, quand j'ai commencé à retravailler ce matériau dans le contexte de la musique de chambre, en me concentrant sur le développement d'idées qui pouvaient convenir aux trois instruments de mon trio, la pièce a commencé à s'éloigner de l'opéra. Sur le plan de la composition, je suis partie d'idées concrètes, générales, pour évoluer vers des

considérations plus abstraites et purement musicales. C'est ainsi, par exemple, que le titre de la première section, « Je dévoile ma peau », a évolué en une métaphore – le matériau musical qui y était introduit était orchestré de telle sorte qu'il révélait les caractères individuels des trois instruments ainsi que leurs points communs. La deuxième et la quatrième partie sont quant à elles parties d'idées relatives à la violence physique.

Dans le contexte de ce trio, la violence a donné lieu à deux études sur l'énergie instrumentale. La troisième partie s'apparente à une étude sur la couleur, les trois identités se fondant en un objet sonore complexe.

La dernière section nous ramène enfin au point de départ thématique de mon opéra, de nouveau très physique : deux cœurs qui battent dans le corps d'une femme enceinte. Je suis fascinée par l'idée de cette relation secrète entre une mère et son enfant à naître. Musicalement, les deux battements de cœur et leur polyphonie rythmique, en constante évolution, ont déjà inspiré mon travail ; cependant, le lien entre les deux esprits ajoute ici un niveau supplémentaire de communication.

Toutes ces idées ont guidé le développement musical qui consistait à répartir un matériau intense, double, entre les trois instruments du trio et à le laisser croître en fonction des caractéristiques de ces mêmes instruments. Finalement, le titre est lui-même devenu une métaphore de la création musicale : n'est-ce pas avec l'« autre » que l'on cherche à communiquer à travers sa musique ? Comme je l'ai écrit au-dessus du dernier mouvement : *Doloroso, sempre con amore*.

Kaija Saariaho

MARDI 23 AVRIL - 20H
Salle des concerts

Jean Sibelius
Flickan kom ifran sin älsklings möte op. 37
Paavo Heininen
Musique d'été op. 11
Jean Sibelius
Säv säv susa op. 36
Lotta Wennäkoski
Kuule II
Jean Sibelius
Norden op. 90

entracte

Kaija Saariaho
Émilie Suite (commande de la Cité de la musique, du Carnegie Hall, de l'Orchestre Symphonique de Lucerne et de l'Orchestre Symphonique de Strasbourg)

Orchestre de chambre Avanti!
Ernest Martínez Izquierdo, direction
Barbara Hannigan, soprano
Jouko Laivuori, piano
Heikli Nikula, clarinette basse

Avec le soutien de l'Institut finlandais de Paris, de l'Ambassade de Finlande en France et de la Fondation LUSES, Foundation for the Promotion of Finnish Music.

Fin du concert vers 21h50.

Jean Sibelius

Flickan kom ifrån sin älsklings möte op. 37 n°5

Date de composition : au plus tard en janvier 1901 à Berlin.
Création : fin janvier 1901 à Berlin par Ida Ekman (soprano) et son époux Karl Ekman senior (piano).
Première édition : Fazer & Westerlund, Helsingfors (Helsinki) en mars 1901.
Durée : environ 3 minutes.

Flickan kom ifrån sin älsklings möte (*La Jeune Fille revient du rendez-vous de son bien-aimé*) est un poème suédois de Johann Ludwig Runeberg. Elle revient la première fois les mains rouges (« *J'ai cueilli des roses* », explique-t-elle à sa mère), la deuxième fois les lèvres rouges (« *J'ai mangé des framboises* »), la troisième fois les joues pâles : « *J'ai été trahie par mon amant*, avoue-t-elle, *mes mains ont rougi en tenant les siennes, mes lèvres en embrassant les siennes.* » Les deux premiers épisodes se ressemblent, le troisième, aussi vaste que les deux premiers réunis, se charge de tension, avant une chute dans le néant.

Marc Vignal

Flickan kom ifrån sin älsklings möte	*Le Rendez-vous amoureux*
Flickan kom ifrån sin älsklings möte,	La jeune fille revint du rendez-vous avec son bien-aimé,
kom med röda händer –	Elle revint avec les mains rouges.
Modern sade:	Sa mère lui dit :
Varav rodna dina händer, flicka?	Pourquoi ces mains rouges, ma fille ?
Flickan sade:	La fille répondit :
jag har plockat rosor,	J'ai cueilli des roses,
Och på törnen stungit mina händer.	Et leurs épines m'ont piqué les mains.
Åter kom hon från sin älsklings möte,	De nouveau elle revint du rendez-vous avec son bien-aimé,
Kom med röda läppar –	Elle revint avec les lèvres rouges.
Modern sade:	Sa mère lui dit :
Varav rodna dina läppar, flicka?	Pourquoi ces lèvres rouges, ma fille ?
Flickan sade:	La fille répondit :
jag har ätit hallon,	J'ai mangé des framboises,
Och med saften målat mina läppar.	Et leur jus m'a coloré les lèvres.
Åter kom hon från sin älsklings möte,	De nouveau elle revint du rendez-vous avec son bien-aimé,
Kom med bleka kinder –	Elle revint avec les joues pâles.

Modern sade:
Varav blekna dina kinder, flicka?
Flickan sade:
Red en grav, o moder!
Göm mig där och ställ ett kors däröver,
och på korset rista, som jag säger:

En gång kom hon hem med röda händer,
Ty de rodnat mellan älskarns händer;

En gång kom hon hem med röda läppar,
Ty de rodnat under älskarns läppar.

Senast kom hon hem med bleka kinder ;
Ty de bleknat genom älskarns otro.

Johann Ludwig Runeberg

Sa mère lui dit :
Pourquoi ces joues pâles, ma fille ?
La fille répondit :
Prépare une tombe, ô ma mère,
Place-moi dedans, dresse une croix,
Et, sur la croix, grave ces mots :

Une fois elle revint avec les mains rouges,
Car les mains de son bien-aimé
Les avaient fait rougir ;
Une fois elle revint avec les lèvres rouges,
Car les lèvres de son bien-aimé
Les avaient fait rougir ;
Pour finir elle revint avec les joues pâles,
Car la trahison de son bien-aimé
Les avait fait pâlir.

Traduction : Delphine Malik

Paavo Heininen (1938)
Musique d'été

Prologue
Moments dramatiques
Épilogue

Date de composition : 1963, révisée en 1967.
Effectif : flûte traversière, clarinette ; percussions ; clavecin ; violon, violoncelle.
Durée : environ 20 minutes.

Paavo Heininen a adopté le dodécaphonisme comme point de départ musical de la quasi-totalité de ses premières compositions. Durant ses études à Cologne, il a franchi le pas du sérialisme sous la houlette de Bernd Alois Zimmermann. Cette ligne de pensée de l'avant-gardisme européen est représentée dans *Musique d'été*, dans laquelle se reflètent les qualités parallèles d'impressions colorées et de constructions sérielles.

À l'origine, Paavo Heininen a pensé cette « *composition lyrique* » – ce sont ses termes – pour clarinette, percussions, clavecin et violon, mais l'a révisée quatre ans plus tard en ajoutant au quatuor d'origine une flûte et un violoncelle. La ligne de clarinette a été écrite en partie pour saxophone.

Le « lyrisme » auquel il est fait référence ci-dessus renvoie à la poésie et au sentiment, bien que n'excluant pas le drame et l'abondance d'événements. Le mouvement le plus développé, *Moments dramatiques*, placé entre le prologue et l'épilogue, en fournit la preuve dans son titre même. *Musique d'été* est construite comme un collier de perles mettant bout à bout une suite de respirations distinctes, une cristallisation de champs énergétiques séparés par des points d'orgue et des silences. Sur le plan du constructivisme, la partition offre largement de quoi nourrir l'analyse académique. La composition est construite dans un cadre clair de rythmes et de thèmes mélodiques. On peut discerner dans la structure d'ensemble une symétrie formelle et – toujours selon les termes du compositeur – une diversité d'intervalles née d'une palette de couleurs de base soigneusement réduite.

Pour toutes ces raisons, les auditeurs peuvent oublier ici les étiquettes si souvent collées au travail d'Heininen : « intellectualisme », « systématisme ». La clé pour entrer dans l'univers de cette pièce pourrait bien être donnée, tout simplement, dans ce commentaire métaphorique émis par Heininen au sujet de sa musique : « *Il n'y a pas de point culminant dans le deuxième mouvement, mais la* peripeteia [ndt : coup de théâtre ou retournement dans la tragédie grecque] *réside dans cet instant suspendu et mystique de minuit.* » L'été apporte à l'esprit sa lumière et sa réfraction, l'illusion de la liberté et les sauterelles. *Musique d'été* porte bien son nom.

Lauri Otonkoski

Jean Sibelius
Säv, säv, susa op. 36 n°4

Date de composition : automne 1900.
Création : automne 1900 lors d'une tournée à travers la Finlande par Adée Leander-Flodin (soprano) et Karl Flodin (piano).
Première édition : Fazer & Westerlund, 1901.
Durée : environ 2 minutes 30.

Säv, säv, susa (*Soupirez, roseaux, soupirez*), poème suédois de Gustav Fröding, relate le destin tragique d'Ingalill, poussée au suicide par les gens d'Ostanålid, jaloux de ses richesses et de son jeune amour. « *Elle criait comme un canard blessé en se jetant dans le lac, l'année dernière, quand le printemps verdissait.* » Partie vocale en courbes descendantes d'une infinie tristesse, trémolos pianistiques et style récitatif pour la noyade d'Ingalill, puis silence et retour de l'immobilité visionnaire du début. « *Ils ont souillé la rosée déposée sur le lis. Entonnez votre chant funèbre, vagues mélancoliques. Roseaux, soupirez, vagues, frappez.* »

Marc Vignal

Säv, säv, susa

Säf, säf, susa, våg, våg, slå,

I sägen mig var Ingalill den unga månde gå ?
Hon skrek som en vingskjuten and,
när hon sjönk i sjön,
det var när sista vår stod grön.

De voro henne gramse vid Östanålid,
det tog hon sig så illa vid.
De voro henne gramse för gods och gull
och för hennes unga kärleks skull.

De stucko en ögonsten vid tagg,
de kastade smuts i en liljas dagg.
Så sjungen, sjungen sorgsång,
I sorgsna vågor små,
Säf, säf, susa, våg, våg, slå !

Gustav Fröding

Roseaux, roseaux, soupirez

Roseaux, roseaux, soupirez ! Vagues, vagues,
brisez-vous !
Me racontez-vous là ce qui arriva à la jeune Ingalill ?
Elle criait comme un canard blessé
Lorsqu'elle sombra dans le lac,
L'an dernier au début du printemps.

Ils étaient jaloux d'elle à Östanålid,
Elle en souffrait beaucoup.
Ils étaient jaloux de ses richesses, de son or
Et de son jeune amour.

Ils ont planté une épine dans un joyau,
Ils ont souillé la rosée d'un lys.
Chantez donc, chantez votre triste plainte
Vous, vaguelettes mélancoliques,
Roseaux, roseaux, soupirez ! Vagues, vagues,
brisez-vous !

Traduction : Delphine Malik

Lotta Wennäkoski (1970)
Kuule II

Date de composition : 2005.
Effectif : clarinette basse soliste avec ensemble (flûte, hautbois, clarinette, basson ; cor ; quintette à cordes).
Durée : environ 15 minutes.

Le mot « *Kuule* » (impératif du verbe « entendre » en finnois) est utilisé pour entamer un dialogue, ouvrir un espace entre le locuteur et l'auditeur. La composition a quelque chose en commun avec ce geste : en écrivant une pièce, j'ouvre un espace entre moi et quelqu'un d'autre. S'il vous plaît, tendez l'oreille, écoutez cette musique ; elle n'existait pas avant. *Kuule II* est une pièce pour clarinette basse et ensemble, inspirée du concerto pour violoncelle *Kuule* que j'ai écrit en 2005. Dans cette seconde version, l'ensemble plus réduit et la voix intime de la clarinette basse renforcent le caractère émotionnel de la musique. Ainsi que le suggère le titre, c'est un effort pour rentrer en contact avec le monde alors que la musique contemporaine lui reste souvent extérieure. Malgré cela, elle a sans doute quelque chose à nous dire.

Lotta Wennäkoski

Jean Sibelius
Norden op. 90 n° 1

Date de composition : *Opus 90 n° 1* à *n° 5* terminés à Järvenpää le 12 décembre 1917 ; *Opus 90 n° 1* à *n° 6* destinés à Ida Ekman.
Première édition : Westerlund, 1920.
Durée : environ 2 minutes.

Norden (*Le Nord*), poème suédois de Runeberg, se réfère aux oiseaux migrateurs qui quittent le Nord à la fin de l'automne mais y reviennent toujours. Un motif syncopé de trois notes aux harmonies chromatiques changeantes parcourt cette mélodie où la voix évoque non sans de mystérieux mélismes à l'orientale le vol majestueux des cygnes et la douleur de ces oiseaux du Nord condamnés à l'exil, à renoncer à leur vraie patrie. « *Ils voyagent vers les mers du Sud, mais ont la nostalgie des nôtres.* » Fin sur un impressionnant crescendo, avec résolution en *ut* majeur.

Marc Vignal

Norden

Löven de falla,
sjöarna frysa.
Flyttande svanor, –
seglen, seglen, o, seglen
sorgsna till södern,
söken dess nödspis,
längtande åter;
plöjen dess sjöar,
saknade våra!
Då skall ett öga
se er från palmens
skugga, och tala:
« Tynande svanor, –
vilken förtrollning
vilar på norden?
Den som från södern
längtar, hans längtan
söker en himmel. »

Johann Ludwig Runeberg

Nord

Les feuilles tombent,
Les lacs sont gelés.
Cygnes sauvages :
Volez, volez, oh ! Volez
Tristement vers le Sud
En quête de nourriture,
Avec toujours au cœur
Le souvenir de votre patrie !
Parcourez d'autres mers,
Alors deux yeux
Depuis l'ombre du palmier
Vous regarderont et diront :
« Cygnes nostalgiques,
quels attraits
Possède donc le Nord ?
Lorsque quelqu'un du Sud
Est saisi de regrets,
C'est à un ciel qu'il aspire. »

Traduction : Delphine Malik

Kaija Saariaho
Émilie Suite

Date de composition : 2011.
Création : le 30 novembre 2011 à New York au Carnegie Hall, par Elizabeth Futral (soprano) et l'orchestre de chambre Avanti!, dirigé par Hannu Lintu.
Commande : Carnegie Hall, New York City, Cité de la musique, Luzerner Sinfonieorchester et Orchestre Philharmonique de Strasbourg.
Éditeur : Chester Music.
Effectif : soprano solo ; flûte, hautbois, clarinette, basson ; 2 cors, trompette, trombone ; timbales, 2 percussionnistes ; harpe ; clavecin ; cordes.
Durée : environ 25 minutes.

Enceinte de son jeune amant, le poète Saint-Lambert, Émilie du Châtelet est sur le point d'accoucher. Elle lui écrit une lettre où abondent réflexions et prémonitions. Elle vient de finir la veille sa traduction de *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton, mettra au monde sa fille dans quatre jours et mourra dans neuf. Elle ne pense pas seulement aux nuits passionnées avec Saint-Lambert et avec Voltaire, son grand amour, mais aussi à la fin de leur histoire et à la mort. Quel souvenir gardera-t-on d'elle ?

En transformant le monodrame en suite pour soprano et orchestre, Kaija Saariaho a choisi de se concentrer sur le matériau musical de l'opéra plutôt que sur ses trajectoires dramatiques. Donc, en ce sens, écrit-elle, « tout est différent, même si le matériau musical est très semblable. »

Dans *Émilie Suite* de Kaija Saariaho, nous suivons les événements de la vie d'Émilie du Châtelet – une vie remarquable par son attachement aux mathématiques, aux sciences et aux études intellectuelles, ainsi que par son amour et son admiration pour le philosophe Voltaire. Collaborateur artistique de Saariaho sur plusieurs projets, Amin Maalouf a composé un livret en français sous forme de lettres écrites à Voltaire ou à Saint-Lambert.

Chester Music

Kaija Saariaho

Kaija Saariaho est une figure centrale d'une génération de compositeurs et d'interprètes finlandais de renommée et d'influence internationales. Née en 1952 à Helsinki, elle étudie à l'Académie Sibelius auprès du pionnier moderniste Paavo Heininen. Elle y fonde, avec Magnus Lindberg et d'autres, le groupe progressiste « Ouvrez les oreilles ! », avant de suivre, à Darmstadt puis à Fribourg-en-Brisgau, les cours de Brian Ferneyhough et Klaus Huber. En 1982 elle intègre les cours de l'IRCAM à Paris – où elle habite depuis la plupart du temps. À l'IRCAM, Saariaho a développé des techniques de composition assistée par ordinateur et a acquis la maîtrise du travail sur bande et avec électronique en temps réel. Cette expérience a influencé son approche de l'écriture pour orchestre avec un intérêt particulier pour la formation des densités sonores dans des transformations lentes. Sa première pièce pour orchestre, *Verblendungen* (1984), implique un échange progressif des rôles et des caractères entre l'orchestre et la bande. Les titres mêmes de son diptyque d'œuvres orchestrales, *Du cristal* (1989) et … *à la fumée* (1990) – cette dernière avec flûte alto et violoncelle solo et toutes deux avec électronique en temps réel – évoquent le soin qu'elle porte à la couleur et à la texture. Avant ses années à l'IRCAM, Saariaho a rencontré les compositeurs français du courant spectral, dont les techniques sont fondées sur l'analyse informatique du spectre sonore des notes individuelles de différents instruments. Cette approche analytique l'a poussée à développer sa propre méthode d'utilisation des analyses pour ses structures harmoniques, ainsi que la notation détaillée de ses partitions, l'utilisation des harmoniques, les transformations entre le son et le bruit – toutes ces particularités se retrouvant dans l'une de ses œuvres les plus jouées, *Graal théâtre* pour violon et orchestre ou ensemble (1994-1997). Plus tard, Saariaho s'est tournée vers l'opéra avec un succès remarquable. *L'Amour de loin*, sur un livret d'Amin Maalouf fondé sur la biographie du troubadour du XII^e^ siècle Jaufré Rudel, a été salué unanimement dans sa première production par Peter Sellars au Festival de Salzbourg en 2000, et le compositeur a été honoré pour cette œuvre du prestigieux Grawemeyer Award. *Adriana Mater*, sur un livret original par Maalouf, mélange la dure réalité du présent et les rêves, à nouveau dans une mise en scène de Sellars, à l'Opéra Bastille à Paris en mars 2006. *Émilie*, opéra et monodrame pour Karita Mattila, a été interprété en création mondiale à Lyon en mars 2010. En marge des opéras, Saariaho a composé d'autres œuvres vocales, notamment les oniriques *Château de l'âme* (1996), *Oltra mar* (1999), et le cycle de chant *Quatre Instants* (2002). *La Passion de Simone*, méditation sur la vie et la pensée de la philosophe Simone Weil, a fait partie du festival international de Sellars « New Crowned Hope » en 2006-2007. L'expérience dans l'écriture pour voix a mené Saariaho à une certaine clarification de son langage, explorant une nouvelle veine de mélodie modale accompagnée par des motifs répétitifs plus réguliers. Ce changement de direction a été projeté dans des œuvres pour orchestre, y compris *Aile du songe* pour flûte et orchestre de chambre (2001), l'éblouissant *Orion* pour grand orchestre (2002), *Notes on Light* (2006) pour le violoncelliste Anssi Karttunen et le Boston Symphony Orchestra et *Laterna magica* (2008), inspiré de Bergman pour Sir Simon Rattle et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. En 2010, le concerto *D'om le vrai sens* a été écrit pour le clarinettiste Kari Kriikku. Dans la profusion d'œuvres que Saariaho a produites ces dernières années, deux caractéristiques ont marqué toute sa carrière et continuent de ressortir. L'une est la collaboration étroite et productive avec d'autres artistes – Amin Maalouf, Peter Sellars, Esa-Pekka Salonen, Camilla Hoitenga, Anssi Karttunen, Dawn Upshaw, Emmanuel Ax, Tuija Hakkila, entre autres. L'autre est la préoccupation – aussi visible dans ses choix de sujets, dans les textes que dans l'abondance des marques d'expression dans ses partitions – de faire de sa musique, non pas le traitement d'un processus abstrait, mais un partage urgent du compositeur à l'auditeur d'idées, d'images et d'émotions. Saariaho a été honorée par les plus grands prix de composition, tels le Grawemeyer, le Wihuri, le Nemmers ; en 2011 elle a reçu le prix Sonning. En 2015, elle fera partie du jury du prix de composition Toru Takemitsu. *Circle Map*, son œuvre pour orchestre et électronique la plus récente, a été commandée par l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre Symphonique de Göteborg,

l'Orchestre National de France, l'Orchestre National Royal Écossais et l'Orchestre Symphonique de Stavanger. L'œuvre est inspirée par six poèmes de Rûmî dont le texte récité en persan est le matériau utilisé dans la partie électronique. *Circle Map* a été créée par l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam dans un concert intitulé *Out of the Box* à la Westergasfabriek Gashouder en juin 2012. La musique de Kaija Saariaho est publiée exclusivement par Chester Music et Edition Wilhelm Hansen, membres du groupe Music Sales Group.

Et aussi…

> **CONCERTS**

MERCREDI 15 MAI 2013, 20H

Luciano Berio / Franz Schubert
Rendering
Benjamin Britten
Les Illuminations
Franz Schubert
Symphonie n° 8 « Inachevée »

Münchener Kammerorchester
Alexander Liebreich, direction
Juliane Banse, soprano

JEUDI 16 MAI 2013, 20H

Luciano Berio
Sinfonia
Gustav Mahler
Symphonie n° 1 « Titan »

Brussels Philharmonic
Synergy Vocals
Michel Tabachnik, direction

JEUDI 30 MAI 2013, 20H

Heinz Holliger
Scardanelli-Zyklus

Ensemble intercontemporain
Chœur de la Radio Lettone
Heinz Holliger, direction
Sophie Cherrier, flûte
Nicolas Berteloot, bande magnétique

DIMANCHE 9 JUIN 2013, 14H30

Terezín

Mélodies de **Ilse Weber, Karel Svenk, Emmerich Kálmán, Robert Dauber, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Martin Roman, Pavel Haas…**

Anne Sofie von Otter, mezzo-soprano
Daniel Hope, violon
Bengt Forsberg, piano
Bebe Risenfors, accordéon, clarinette, contrebasse, guitare

LUNDI 10 JUIN 2013, 20H

La musique est l'air que je respire
Recital for Dona

Musiques de **Luciano Berio, Cathy Berberian, John Cage, John Lennon / Paul McCartney, Vincent Bouchot, Georges Aperghis, Kurt Weill / Luciano Berio**

Ensemble Sillages
Donatienne Michel-Dansac, soprano
Vincent Leterme, piano

> **SALLE PLEYEL**

VENDREDI 10 MAI 2013, 20H

Krystof Maratka
Vábení
Bedrich Smetana
Ma Vlást (extraits)

Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Oundjian, direction
Chœur de Radio France
Michel Tranchant, chef de chœur

VENDREDI 7 JUIN 2013, 20H

Carmine Emanuele Cella
Reflets de l'ombre - création
Philippe Schœller
« Trois lieder » - création
Witold Lutosławski
Symphonie n° 3

Orchestre Philharmonique de Radio France
Jukka-Pekka Saraste, direction
Barbara Hannigan, soprano
Carlo Laurenzi, réalisation informatique musicale Ircam

> LA SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons…

> Sur le site internet http://mediatheque.cite-musique.fr

… de regarder un extrait vidéo dans les « Concerts » :
Symphonie n° 7 de **Jean Sibelius**, **Chamber Orchestra of Europe**, **Paavo Berglund** (direction), enregistré à la Cité de la musique en 1998

… d'écouter un extrait audio dans les « Concerts » :
Lichtbogen de **Kaija Saariaho** par **Susanna Mälkki** (direction) et l'**Ensemble intercontemporain**, enregistré à la Cité de la musique en 2010

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique.)

> **À LA MÉDIATHÈQUE**

… d'écouter :
Solar de **Kaija Saariaho** par l'**Orchestre de Chambre Avanti!** et **Hannu Lintu** (direction)

… de lire :
Kaija Saariaho : Emilie, programme de l'Opéra de Lyon • *Kaija Saariaho* de **Pierre Michel**, **Damien Pousset**, **Ivanka Stoianova** et **Risto Nieminen**

… de regarder :
L'Amour de loin de **Kaija Saariaho**, mise en scène de **Peter Sellars**

Imprimeur France Repro | Licences n° 757541-757542-757543

Éditeur : Hugues de Saint Simon | Rédacteur en chef : Pascal Huynh | Rédactrice : Gaëlle Plasseraud | Graphiste : Ariane Fermont | Stagiaire : Thomas Thisselin