



JOURNÉE D'ÉTUDE INTERNATIONALE

« LES ŒUVRES DE KAIJA SAARIAHO
ENTRE INSPIRATION VISUELLE ET INFLUENCE LITTÉRAIRE »

En présence de Kaija Saariaho

INTERNATIONAL STUDY DAY

“ THE MUSIC OF KAIJA SAARIAHO
BETWEEN VISUAL INSPIRATION AND LITERARY INFLUENCES ”

In the presence of Kaija Saariaho

CDMC, PARIS - 26 AVRIL 2013

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE
16 PLACE DE LA FONTAINE-AUX-LIONS, 75019 PARIS

Organisée par Márta Grabócz – IUF et GREAM, Université de Strasbourg
(email : grabocz@club-internet.fr) en collaboration avec Anne Sivuoja, Académie Sibelius, Helsinki

Organized by Márta Grabócz (Institut Universitaire de France and University of Strasbourg – GREAM)
(email : grabocz@club-internet.fr) in collaboration with Anne Sivuoja - Sibelius Academy, Helsinki

(Dans le cadre du « Domaine privé Kaija Saariaho », Cité de la musique, Paris, 17-23 avril 2013)

Image d'aurore boréale de Laponie

LES ŒUVRES DE KAIJA SAARIAHO ENTRE INSPIRATION VISUELLE ET INFLUENCE LITTÉRAIRE

JOURNÉE D'ÉTUDE INTERNATIONALE
EN PRÉSENCE DE LA COMPOSITRICE

Paris, 26 avril 2013

THE MUSIC OF KAIJA SAARIAHO BETWEEN VISUAL INSPIRATION AND LITERARY INFLUENCE

*INTERNATIONAL STUDY DAY
IN PRESENCE OF KAIJA SAARIAHO*

Paris, April 26th 2013

**Centre de Documentation de Musique Contemporaine
C.D.M.C**

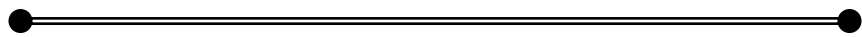
C.D.M.C, 16 place de la Fontaine-aux-Lions, Paris
Métro : Porte de Pantin (Ligne 5)

Organisée par/*Organised by*
Márta Grabócz
En collaboration avec/*in collaboration with*
Anne Sivuoja

Dans le cadre du domaine privé Kaija Saariaho
du 17 au 23 avril 2013 à la Cité de la Musique, Paris

Avec le soutien de/*With the support of*
IUF et GREM (UDS)

Planning de la journée d'étude



Conference Schedule

Vendredi 26 avril, matinée
Friday 26 April, morning

- 9 H Ouverture de la journée
 - Laure MARCEL-BERLIOZ et Márta GRABOCZ

- 9 H 15 Introduction
 - Márta GRABOCZ (Université de Strasbourg, GREAM, IUF, France)
 - *Inspirations complexes et références synesthésiques dans la musique de Kaija Saariaho*

- 9 H 45
 - Liisamajja HAUTSALO (Postdoctoral Researcher, Sibelius Academy, Academy of Finland)
 - *Émilie and the other Voices*

- 10 H 15
 - Yayoi UNO EVERETT (Associate Professor, Emory University, Atlanta, Georgia, U.S.A.)
 - *A narrative of Trauma and Ambivalence in Saariaho's Adriana Mater (2006)*

10H 45 PAUSE

➤ 11 H

- Osmo PEKONEN (Docteur, Université de Jyväskylä, Finlande)
- La Passion de Simone : *Un chemin de croix laïc ?*

➤ 11 H 30

- Ivanka STOIANOVA (Professeur, Université de Paris 8, France)
- *Récit littéraire et pensée symphonique dans les œuvres de Kaija Saariaho sur les textes d'Amin Maalouf*

➤ 12 H

- Susanna VÄLIMÄKI (Adjunct Professor, University of Turku, Finland)
- *The imagery of mystery in Kaija Saariaho's orchestral works*

12H 30 PAUSE DEJEUNER

Vendredi 26 avril, après-midi
Friday 26 April, afternoon

- 14 H 30
 - Olivier CLASS (Docteur, Université de Strasbourg, GREAM, France)
 - *La place de la poésie de Saint John Perse dans l'œuvre de Kaija Saariaho*

- **15 H - 16 H 30 Entretien avec Kaija Saariaho**
 - Par Pierre MICHEL (Université de Strasbourg, GREAM, France) et Marta GRABOCZ (Université de Strasbourg, GREAM, IUF, France)

- 16 H 30
 - Jonathan HARGREAVES (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London, U.K.)
 - « *Sommes-nous ensemble ?* » *Bringing together* Grammaire d'un rêve

17 H PAUSE

- 17 H 15
 - Grégoire LORIEUX (Compositeur et réalisateur en informatique musicale, IRCAM, Paris, France)
 - *Modèle et métaphore dans la musique de Kaija Saariaho : NoaNoa et Amers*

- 17 H 45
 - Frédéric MAINTENANT (IDEAT/ACTE – CNRS/Université de Paris, France)
 - *L'ambiguïté a posteriori du titre du diptyque orchestral de Kaija Saariaho : Du cristal... à la fumée*

- 18 H 15
 - Stéphane ROTH (Doctorant, GREAM, Université de Strasbourg, France)
 - *Les sons jaunes : incantations et animation de Yellow à Laterna Magica*

- **18 H 45 Discussion finale**

- 20 H CONCERT à L'HOTEL DE SOUBISE
(Archives nationales, 60 rue des Francs Bourgeois, 75003 Paris)
 - Concert des élèves de Master-Class d'Anssi KARTTUNEN dans le cadre du « Domaine Privé Kaija Saariaho » (organisé par la Cité de la musique)

Introduction

par Marta Grabocz

On pourrait dire, en simplifiant quelque peu, que dans la musique de Kaija Saariaho, les références extra-musicales – qu’elles viennent du domaine visuel ou littéraire, des phénomènes naturels, ou encore de la description scientifique des corps célestes - sont omniprésentes.

Mais contrairement à d’autres compositeurs (tels Hugues Dufourt, qui favorisent parfois le rapport aux tableaux des grands peintres, ou François-Bernard Mâche, qui crée l’esthétique du naturalisme sonore), Kaija Saariaho utilise ces références dans l’esprit d’une *synesthésie* heureuse et complètement innovante. La compositrice s’exprime ainsi à ce sujet :

« Concernant cet aspect visuel qu’on associe souvent à ma musique, je crois que je ne cherche pas à le contrôler. (...) Ma perception de la musique est vraiment très synesthésique, non seulement en ce qui concerne le visuel, mais aussi pour les odeurs, par exemple : pour moi, tout est vraiment multidimensionnel, et je ne crois pas que les sens soient séparés mais plutôt en constante interaction. Cependant, quand je compose, je n’ai affaire qu’à la musique même. Ensuite, chaque auditeur aura sa propre façon d’entendre. ¹ »

« Bien que chacune de mes œuvres implique des images extra-musicales, cela ne signifie en rien que ma musique s’emploie à les décrire. On a parfois pu écrire que l’impulsion extra-musicale était chez moi nécessaire à l’engendrement de la musique. Pour ma part, j’estime que la musique est fermement liée à d’autres sens dans mon esprit, formant des relations dont je ne suis que partiellement consciente. ² »

I/ Les associations au domaine visuel s’articulent selon des possibilités multiples. Dans sa présentation écrite sur la pièce « Notes on light »³, Stéphane Roth énumère quatre modalités⁴ :

1/ Références à la couleur et la lumière (*Yellows* -1980 ; *Vers le blanc*-1982 ; *Lichtbogen* - 1986 ; *Couleurs du vent* -1998 ; *Changing Light* - 2002 ; *Lumière et pesanteur* -2009, etc.) ;

2/ Références à l’organisation de certains phénomènes naturels ou aux modèles astrophysiques, tels les constellations, les astéroïdes (*Io* -1987 ; *Solar* -1993 ; *Six Japanese Gardens* -1993 ; *Neiges* -1998 ; *Ciel étoilé* - 1999 ; *Oltra mar* – 1999 ; *Orion* – 2002 ; *Asteroid 4179 : Toutatis* – 2005 ; *Vent nocturne* -2006 ; *Cloud Trio* – 2009, etc.) ;

3/ On détecte également l’influence des études menées en arts plastiques⁵ et des théories artistiques (de Goethe, Kandinsky, Klee, etc.), et l’impact des films sur son travail (films de A. Tarkovsky, A. Tanner, etc.). Nous citons Kaija Saariaho :

¹ Entretien avec Stéphane Roth du 17 décembre 2007, publié dans le programme du concert de l’Orchestre de Paris du jeudi 13 mars 2008 (*Mirage, Orion et Notes on Light*).

² « Quelques pensées sur les concertos », in : Kaija Saariaho : *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*. Textes réunis, présentés et traduits sous la direction de Stéphane Roth, Paris, Musica Falsa, à paraître en octobre 2012.

³ Note de programme, Orchestre de Paris, 2008.

⁴ Nous compléterons ici sa réflexion par quelques précisions et les titres d’œuvres correspondant à telle ou telle catégorie.

⁵ Entre 1972 et 1976 elle a suivi en parallèle des études à l’Institut des Arts Décoratifs et au Conservatoire de musique de Helsinki.

« Même si dans la composition je travaille purement avec des matériaux sonores et leur organisation, les expériences visuelles, telles que regarder la nature ou voir les films, ont toujours été d'importantes sources d'inspirations. La plupart des mes esquisses sont d'ailleurs des dessins. (...). Quelques films ont directement affecté ma pensée musicale, et non seulement m'ont inspirée mais m'ont aussi aidée à clarifier mes idées. Deux films spécialement importants pour moi, ont été *Stalker* d'Andréï Tarkovski, et *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner. (...) Mon objectif est devenu d'essayer de trouver des manières de composer la musique qui permettraient d'avoir

ces deux expériences simultanément : une apparence sensuelle, raffinée, composée avec une direction et un sens musicaux réels.⁶ »

4/ Le rapport au visuel reçoit un rôle important lors de l'élaboration de certaines de ses œuvres. La macrostructure est souvent représentée sous forme d'un graphisme, d'une vision dessinée, parfois colorée (*Verblendungen* – 1984 ; *Lichtbogen* -1986, *Nymphéa* – 1987 ; *Io* - 1987, etc.).

II. Le lien avec la littérature peut également se manifester de diverses manières. Les textes utilisés vont de sources égyptiennes, indiennes et chinoises anciennes jusqu'à Jacques Roubaud, en passant par Jaufré Rudel, Shakespeare, Balzac, Hölderlin, Kafka, Eluard, Sylvia Plath, Amin Maalouf, etc.

1/ Les genres traditionnels comme les cycles vocaux, avec ou sans ensemble instrumental, existent évidemment dans l'œuvre de Saariaho (*Grammaire des rêves* – pour soprano et ensemble, 1988 ; *Écho!* – pour chœur *a cappella* et électronique, 2007 ; *Caliban's Dream* – baryton solo et ensemble, 1992 ; *Miranda's Lament* – soprano et ensemble, 1997 ; *Quatre instants* – pour soprano et orchestre, 2002 ; *Leino Songs* – pour soprano et orchestre, 2005 ; etc.).

2/ Mais dans le cadre des cycles vocaux, des formations exceptionnelles voient très vite le jour dans son atelier : *Stilleben* de 1988 est une sorte de « *Hörspiel* » pour bande ; la voix de soprano est souvent associée à une partie électronique : *Lonh* – 1996 ; *From the Grammar of Dreams* - 2002. L'électronique est aussi partenaire du chœur : *Nuits, Adieux* – pour quatuor vocal et électronique, 1991 ; *Tag des Jahr* pour chœur mixte et électronique, 2001, etc. Dans *Château de l'âme* (1996) huit voix de femmes complètent l'ensemble « soprano et orchestre » ; *Mirage* de 2007 est un « concerto » pour soprano, violoncelle et orchestre, etc.

3/ Enfin, la compositrice établit parfois un rapport étonnant entre les ouvrages littéraires et ses œuvres musicales. Le titre d'un livre peut être emprunté en vue de créer une métaphore globale pour la composition et pour sa perception (réception). Ce lien est toujours très personnel et subjectif. Saariaho explique, par exemple, l'utilisation du titre du livre de Jacques Roubaud pour *Graal Théâtre* :

« Alors que je travaillais sur mon concerto pour violon, le livre m'inspira indirectement, et ce de deux manières. Le titre exprime la tension que je ressens entre les efforts du compositeur écrivant sa musique et l'aspect théâtral de l'exécution, notamment dans le cas d'un concerto, où le soliste joue un rôle majeur, tant physique que musical. D'autre part, les légendes du passé telles que les interprète Roubaud avec ses exemples si personnels, m'encouragèrent à entreprendre quelque chose qui m'avait longtemps paru impossible : introduire l'idée du concerto pour violon, ce genre si souvent utilisé par le passé et qui regorge de chefs-d'œuvre, dans le cadre de mon langage musical.⁷ »

⁶ Kaija Saariaho : « Timbre et harmonie », in : J ;-B. Barrière (éd.) : *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois/IRCAM, 1991, p. 414-415.

⁷ Notice sur *Graal Théâtre*, 1994.

Cette interprétation subjective des emprunts littéraires (titres ou citations) apparaît dans les œuvres suivantes : *Laconisme de l'aile* 1982 ; *Du cristal ... A la fumée* 1990 ; *Amers* 1992 ; *Noanoa* 1992 ; *Château de l'âme* 1996 ; *L'aile du songe* 2001 ; *Notes on Light* 2006 ; *Laterna magica* 2008, etc.

III/ L'utilisation d'associations extra-musicales est encore plus originale quand la compositrice s'approche vraiment de choix synesthésiques. Dans quelques œuvres importantes, Saariaho crée une symbiose des allusions visuelles et textuelles, toujours de manière très personnelle. Dans *Lichtbogen* (pour flûte, ensemble et électronique, 1986), la référence visuelle est le *dessin* de la macrostructure esquissée par la compositrice à la suite d'une vision de l'aurore

boréale dans le ciel arctique en 1984. En même temps, la pièce se termine sur ces *mots du poème* « The World » d'Henry Vaughan, chuchotés par le/la flûtiste : « J'ai vu l'éternité l'autre nuit ». Saariaho trouvera très souvent la pensée ou l'image littéraire associée au geste visuel. D'autres œuvres utilisant cette référence symbiotique sont⁸ : *NoaNoa* 1992 ; *Trois rivières* 1994 ; *Amers* 1992 ; *L'aile du songe* 2001 ; *Changing light* 2002 ; *Laterna magica* 2008, etc.

IV/ Le couronnement du rapprochement de la synesthésie et de la musique apparaît dans une des œuvres les plus récentes de Saariaho : dans le concerto pour clarinette, intitulé « D'OM LE VRAI SENS » (2010).

Cette œuvre se réfère aux cinq sens plus le fameux sixième sens, représenté fabuleusement par les six tapisseries médiévales *La Dame à la Licorne* « où chaque tapisserie représente, dans un riche symbolisme, les cinq sens, ainsi qu'un 'sixième sens' dont on ne sait pas exactement à quoi il correspond (émotion ? amour ?). Ces tapisseries m'avaient déjà inspirée une installation sonore pour l'exposition *La Dame à la Licorne* de l'artiste finlandaise Raija Malka en 1993, et je les avais également côtoyées lorsque j'étais en quête de matériaux pour mon premier opéra, *l'Amour de loin*. (...) »⁹.

Nous pensons que l'univers de Kaija Saariaho, riche en références au monde tangible et à la sphère spirituelle, offrira suffisamment de matière à une investigation musicologique et (r)éveillera la curiosité des historiens, des analystes de la musique et de l'art.

⁸ Pour l'explication de l'usage double des références visuelle et littéraire, voir les notices d'œuvres de Kaija Saariaho (in : *Le Passage des frontières*, op. cit.)

⁹ Notice sur la pièce D'OM le vrai sens, in : *Le passage des frontières*, op. cit, p. 238.

Introduction

by Marta Grabocz

To put it simply, one could say that extra-musical references – from visual arts or literature, the broader domain of natural phenomena or the scientific description of celestial bodies - are omnipresent in Kaija Saariaho's music. Yet, contrary to some of her fellow-composers (such as Hugues Dufourt, who may favor a connection with the works of great painters, or François-Bernard Mâche, who creates an esthetics of sonic naturalism), Kaija Saariaho uses these references in the spirit of a jubilant and totally innovative synaesthesia. Or, in the composer's own words:

“As to the visual aspect so often associated with my music, I think I am not even trying to control it. (...) My perception of music is a totally synaesthetic experience, visual as well as olfactory, for example. Mine is an integral multidimensional perspective and I don't think senses work separated, but rather in constant interaction. Yet in composing, I only deal with the music itself. And the listener hears it his/her own way.”¹⁰

“The fact that each piece involves extramusical images does not imply that my music is in any way descriptive. It has been written about me that the extramusical impulse was essential to the generation of music. As far as I am concerned, all I can say from my own experience is that music is strongly related to the other senses but that I am not fully aware of all the resulting interconnections.”¹¹

I – Visual associations bring about multiple possibilities. In his article on *Notes on light*¹², Stéphane Roth lists four different modalities¹³.

1/ *References to color and light: Yellows (1980); Vers le blanc (1982) ; Lichtbogen (1986) ; Couleurs du vent (1998); Changing Light (2002); Lumière et pesanteur (2009), etc.*

2/ *References to the structure of natural phenomena or astrophysical objects, such as constellations and asteroids: Io (1987); Solar (1993); Six Japanese Gardens (1993); Neiges (1998); Ciel étoilé (1999); Oltra mar (1999); Orion (2002); Asteroid 4179: Toutatis (2005); Vent nocturne (2006); Cloud Trio (2009), etc.*

¹⁰ Interview, with Stéphane Roth, 17th December 200, published in the concert program of “Orchestre de Paris”, March 13, 2008 (on *Mirage, Orion* et *Notes on Light*).

¹¹ Quelques pensées sur les concertos », in : Kaija Saariaho : *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*. Textes réunis, présentés et traduits sous la direction de Stéphane Roth, Paris, Musica Falsa, to be published in October 2012.

¹² Program notes, Orchestre de Paris, 2008.

¹³ We complete here his reflections with some precisions and titles of works corresponding to the different categories.

3/ Influences from the composer's own study of visual arts¹⁴ and artistic theories (i.e. Goethe, Kandinsky, Klee, etc.) and from cinematographic references (A. Tarkovsky, A. Tanner, etc.).
Kaija Saariaho explains:

“Even though my compositional process deals exclusively with sonic material and its organization, the visual experience - watching nature or seeing a movie - has always been an important source of inspiration. Indeed, most of my music sketches are drawings. (...) Some movies have had a direct influence on my musical thought-process: they have inspired me but also helped me clarify my thoughts. I can think of two movies that were particularly crucial in that respect: Andréï Tarkovski Stalker, and Alain Tanner's Dans la ville blanche. (...) And so I set it as my objective to try and find ways of composing that would allow for this dual experience: sensuality and refinement on the one hand, a strong direction and musical sense on the other hand.”¹⁵

4/ The visual element may also be a core element in the compositional process. The macrostructure is often represented by a graphic or drawing, at times quite colorful (*Verblendungen* – 1984; *Lichtbogen* -1986, *Nymphéa* – 1987; *Io* - 1987, etc.).

II – The connection with literature manifests itself in manifold ways. Source material range from ancient Egyptian, Indian and Chinese texts down to Jacques Roubaud through Jaufré Rudel, Shakespeare, Balzac, Hölderlin, Kafka, Éluard, Sylvia Plath, Amin Maalouf, etc.

1/ Saariaho's output includes traditional genres such as vocal cycles, with or without instrumental ensemble: *Grammaire des rêves* (1988) for soprano voice and ensemble; *Écho!* (2007) for choir a cappella and electronics; *Caliban's Dream* (1992) for solo baritone and ensemble; *Miranda's Lament* (1997) for soprano voice and ensemble; *Quatre instants* (2002) for soprano voice and orchestra; *Leino Songs* (2005) for soprano voice and orchestra, etc.

2/ Vocal cycles generate unusual ensemble combinations as in *Stilleben* (1988) - a kind of “Hörspiel” for tape. The soprano voice is often paired with an electronic part/partner, as in *Lonh* (1996) or *From the Grammar of Dreams* (2002). Choir and electronics combine, as in *Nuits, Adieux* (1991) for vocal quartet and electronics or *Tag des Jahr* (2001) for mixed choir and electronics. In *Château de l'âme* (1996), an eight-piece female vocal ensemble completes the “soprano voice and orchestra” cast. *Mirage* (2007) is a “concerto” for soprano voice, cello and orchestra, etc.

3/ The connections between literature and the music are sometimes surprising. For instance, the composer may borrow the title of a book in order to create a global metaphor for a piece and its perception (reception). The relationship is always decidedly individual and subjective. As to why she borrowed the title of Jacques Roubaud's book for *Graal Théâtre*, Saariaho declares:

“I was working on my violin concerto at the time, and the book proved an indirect inspiration, in two ways. The title expresses the tension I feel between the composer's endeavors and the dramatic quality of performance, especially in the case of a concerto, with the soloist playing such a major physical and musical role. And Roubaud's distinctly individual interpretation of ancient legends encouraged me to do

¹⁴ Between 1972 et 1976 she studied in a simultaneous way at the Institute of Fine Arts/Applied Arts and in the Conservatory of Helsinki.

¹⁵ Kaija Saariaho : « Timbre et harmonie », in : J ;-B. Barrière (éd.) : *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois/IRCAM, 1991, p. 414-415.

something I had long thought impossible i.e. to integrate the idea of a violin concerto – a widespread and traditional musical genre that produced so many masterpieces – within my own musical language.”¹⁶ This subjective interpretation of borrowed literary references (titles/quotes) appears in the following pieces: *Laconisme de l’aile*, 1982; *Du cristal ... A la fumée*, 1990; *Amers*, 1992; *Noanoa*, 1992; *Château de l’âme*, 1996; *L’aile du songe*, 2001; *Notes on Light*, 2006; *Laterna magica*, 2008, etc.

III – Extramusical associations are at their most singular when the composer really leans **toward synaesthetic choices**. In some major works, Saariaho creates a symbiosis between visual and textual allusions, but always in a very individual manner. In *Lichtbogen* (for flute, instrumental ensemble and electronics, 1986), for instance, the visual reference is the drawing of the macrostructure as sketched by the composer after seeing Northern lights in 1984. In parallel, the piece ends on these words from Henry Vaughan’s poem “The World”, whispered by the flutist: “I saw Eternity the other night.”

Saariaho will often associate the perfectly appropriate literary idea or image with a particular visual gesture. Other examples of this symbiotic reference¹⁷ are to be found in *NoaNoa* 1992; *Trois rivières* 1994; *Amers* 1992; *L’aile du songe* 2001; *Changing light* 2002; *Laterna magica* 2008, etc.

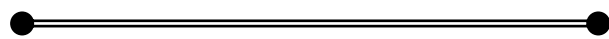
IV- Saariaho’s 2010 clarinet concerto, which bears the title “D’OM LE VRAI SENS”, represents the **crowning of her strong synaesthetic approach** so far. The piece refers to the five senses plus the mysterious sixth sense, as symbolized by the medieval tapestry collection known as *The Lady with the Unicorn* “in which each tapestry symbolically represents one of the five human senses plus a “sixth sense”, the essence of which nobody can define with any certainty (Emotion? Love?). These tapestries have inspired me twice before: first when I created a sonic installation for Finnish artist Raija Malka’s 1993 exhibition “*The Lady with the Unicorn*”, and again when I was gathering material for my first opera, *l’Amour de loin*. (...)”¹⁸. With all its references to the tangible and the spiritual, no doubt Kaija Saariaho’s rich and varied sound world will offer enough material to in-depth musicological research and arouse the curiosity and interest of art/music historians and analysts.

¹⁶ Note of Kaija Saariaho on *Graal Théâtre*, 1994.

¹⁷ Regarding the explanations of the double use of visual or literary references, see the notes of Kaija Saariaho on her own works in *Passages des frontières*, op.cit.

¹⁸ Note on the D’OM LE VRAI SENS, in *Passages des frontières*, op.cit. p. 238.

Résumé des communications



Abstracts

Vendredi 26 avril, matin
Friday 26 April, morning

9 H 45 - Liisamaija HAUTSALO
Postdoctoral Researcher
Sibelius Academy, Academy of Finland, Finland

Émilie et les autres voix

Le troisième opéra de Kaija Saariaho, *Émilie*, dont la création a eu lieu à Lyon en 2010, raconte l'histoire de la marquise du Châtelet, Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil (1706-1749), connue pour ses travaux en mathématiques et en physique. L'action de l'opéra se situe au château de Lunéville un soir du septembre 1749 lorsqu'Émilie, enceinte, rédige une lettre à son amant, le poète Saint-Lambert. C'est un monodrame : un opéra en neuf actes pour soprano solo et orchestre sur un livret d'Amin Maalouf. À travers la correspondance d'Émilie, cependant, d'autres voix émergent lorsqu'elle évoque son passé et envisage son devenir qui lui fait peur.

En s'appuyant sur une interprétation lacanienne de la 'voix' et sur une narratologie musicale selon Abbate (1991), notre travail explore les 'autres' voix : celles de l'enfant non né d'Émilie, celles du père de l'enfant, Saint-Lambert, et de ses autres amants dont le plus connu, Voltaire. À travers cette investigation on examine comment la ligne vocale soliste se transforme en plusieurs voix, techniquement réalisables grâce à l'*harmoniser* utilisée en direct (en temps réel) par Saariaho, ce qui rend possible un dialogue entre Émilie et les objets de son amour. Ainsi *Émilie* peut être entendu, selon notre propos, comme un 'monodrame à plusieurs voix'.

Emilie and the other Voices

Kaija Saariaho's opera, Émilie, premiered in Lyon in 2010, tells a story of an aristocrat mathematician and physician, Émilie du Châtelet. Set in the 18th century France, the opera depicts a pregnant Émilie, composing a letter to her beau, poet de Saint-Lambert, taking the form of a monodrama, an operatic work for one soloist and orchestra. With the libretto by Amin Maalouf, the nine-scene opera is composed for a single soprano voice. However, through Émilie's letter writing, many voices emerge as she recalls her past and envisages a frightening future.

Informed by Lacanian understandings of 'voice' and Abbate's (1991) musico-narratology, this paper investigates these 'other' voices, including the voice of Émilie's unborn child, the child's father, de Saint-Lambert, Émilie's other lovers and the most famous of them all, Voltaire. Through this investigation, it may be seen that the single vocal line transforms double-voiced, technically made possible by Saariaho's use of a real-time harmonizer, thus enabling a dialogue between Émilie and her loved ones. Thus, Émilie can be defined as what I term 'many-voiced monodrama'.

10 H 15 - Yayoi Uno EVERETT
Associate Professor
Emory University, Atlanta, Georgia, USA

<p><i>Adriana Mater</i> (2006) - Un récit du traumatisme et l'ambivalence</p>

Kaija Saariaho offre une palette sonore distinctive dans son deuxième opéra *Adriana Mater* (2006) par le déploiement de techniques étendues, d'harmonies spectrales, de chœur sans paroles, et de thèmes tragiques qui frôlent les moments de transcendance. Situé dans un contexte de guerre contemporain, le récit se concentre sur Adriana, violée par un soldat, et sur les conflits qui découlent de sa décision d'élever l'enfant illégitime né de ce viol. À dix-sept ans, son fils Yonas découvre le secret et jure de tuer son père. Adriana n'est libérée de ses souffrances que lorsque son fils lui demande son pardon pour n'avoir pas réussi à accomplir sa vengeance - moment symbolique d'acceptation et de réconciliation mutuelle. Le chœur sans paroles, invisible et amplifié, tisse une toile de fond de lamentations, et comme dans une tragédie grecque, assume un rôle indispensable en commentant les péripéties du drame.

Alors que la plupart de l'opéra se déroule dans une réalité construite sur une zone de guerre, le récit de *Adriana Mater* est non linéaire, marqué par l'interpolation de séquences oniriques, fenêtres ouvertes sur les désirs inconscients des personnages et les émotions refoulées. Du point de vue de la théorie de Lacan sur le traumatisme, ces moments-là, qui s'écartent de la réalité, constituent des ruptures qui prennent une signification accrue. Mon analyse porte sur la façon dont le texte chanté et la musique articulent les oppositions dramatiques (la maternité/la violence) qui régissent la

progression actantielle du récit de l'opéra, tandis que les sèmes musicaux, conjointement aux composantes de la production (par exemple, la couleur de l'éclairage), articulent les désirs sublimés et les peurs des personnages comme une manifestation du traumatisme. Saariaho assigne à ses quatre personnages des motifs et des timbres particuliers en tant que signifiants musicaux de la maternité ou à la violence. Au niveau narratif, l'opposition entre la maternité et la violence, qui peut aussi être interprétée comme une opposition entre passivité féminine et agressivité masculine, est assimilée dans le concept plus vaste d'une critique de la guerre commet de son influence corruptrice sur l'humanité tout entière. Le récit d'*Adriana Mater* est situé dans un cadre mythique précisément dans le but de forcer les spectateurs à s'engager dans le dilemme humain et les choix moraux qui sont en jeu. S'agira-t-il de vengeance ou de pardon? L'enfant sera-t-il comme sa mère ou comme son père? Cette ambivalence se développe en un trope spécifique qui sous-tend l'orientation herméneutique.

A Narrative of Trauma and Ambivalence in Saariaho's Adriana Mater (2006)

Kaija Saariaho offers a distinctive sonic palette in her second opera Adriana Mater (2006) through the deployment of extended techniques, spectral harmonies, "wordless" chorus, and tragic themes that verge on moments of transcendence. Set in a contemporary war zone, the narrative focuses on Adriana, who is raped by a soldier, and the conflicts that arise from her decision to raise the illegitimate child. Her son Yonas discovers the secret seventeen years later and vows to kill his father. Adriana is released from her suffering only when her son asks for her forgiveness for his failure to take revenge—a symbolic moment when she reclaims Yonas as her own. The wordless, invisible and amplified chorus provides a "wailing" backdrop, and as in a Greek tragedy, assumes an indispensable role in commenting on dramatic turns of events.

While most of the opera takes place within a constructed reality of a war zone, the plot of Adriana Mater is decisively nonlinear, marked by interpolated dream sequences that provide a window into the characters' unconscious desires and repressed emotions. From the perspective of Lacanian theory on trauma, such moments of deviation from reality constitute ruptures that take on a heightened signification. My analysis examines how the sung text and music articulate the dramatic oppositions (e.g., maternity and violence) that govern the actantial progression of the operatic narrative, while musical semes, in conjunction with the production components (e.g., color of lighting), articulate the sublimated desires and fears of the characters as a manifestation of trauma. Saariaho designates particular motifs and timbres (semic units) for each of the four characters as musical signifiers of maternity or violence. At the narrative level, the opposition between maternity and violence, which can also be construed as feminine passivity versus masculine aggression, becomes subsumed into a broader concept—a critique of war as a corrupting influence on humanity at large. The narrative of Adriana Mater is placed in a mythical framework precisely in order to force viewers to grapple with the human dilemma and moral orientation at stake. Will this be a story about revenge or forgiveness? Will the child be like his mother or like his father? This ambivalence develops into a specific kind of trope that drives the hermeneutic orientation

11 H - Osmo PEKONEN
Docteur
Université de Jyväskylä, Finlande

La Passion de Simone : un Chemin de la Croix laïc ?

L'intervention mettra l'accent sur le livret d'Amin Maalouf et sur la mise en scène de Peter Sellars de l'oratorio de Kaija Saariaho *La Passion de Simone*. L'oratorio se structure en quinze « stations musicales » à la manière du chemin de croix (Via Crucis) traditionnel de l'église catholique. Il existe deux versions de la Via Crucis : la version traditionnelle qui fait intervenir des caractères légendaires, notamment Sainte Véronique, et la version moderne (introduite par Jean-Paul II) qui est explicitement biblique. Par une analyse intertextuelle, nous identifierons les allusions légendaires et bibliques du livret, notamment en ce qui concerne la légende de Sainte Véronique et la dévotion de la Sainte Face. Nous évoquerons la question à savoir si *La Passion de Simone* devrait être interprétée comme un chemin de croix laïc pour une civilisation postchrétienne ?

11 H 30 - Ivanka STOIANOVA
Professeur
Université de Paris 8, France

Récit littéraire et récit symphonique dans les œuvres de K. Saariaho sur textes d'A. Maalouf

Kaija Saariaho a composé plusieurs œuvres avec textes d'Amin Maalouf: les opéras *L'amour de loin*, *Adriana Mater et Emily* et *La Passion de Simone*. Cette communication se propose de mettre en évidence les particularités de la mise en récit symphonique des textes. On peut définir *L'Amour de loin* comme « poème opératique », « Operndichtung » (par comparaison à « symphonische Dichtung », poème symphonique) et *Adriana Mater* par contre - en tant que « drame musical » avec une dimension éthique explicite. Les deux opéras inventent - chacun à sa façon - le genre de l'opéra contemporain qui s'appuie sur la pensée symphonique héritée du classicisme et du romantisme, en intégrant les développements les plus actuels de la technique compositionnelle et les acquisitions les plus récentes des nouvelles technologies. *La Passion de Simone* développe la pensée symphonique de l'oratorio de plusieurs stations, tandis que *Emily* effectue la synthèse de stratégies opératiques dans le contexte d'un monodrame scénique. C'est l'**harmonie-timbre** de base qui attribue l'unité et la cohérence à la scène opératique ou à la composante formelle délimitée à l'intérieur de l'œuvre. Le déploiement coloré dans l'espace-temps de l'harmonie-timbre dans les œuvres de K. Saariaho sur textes d'A. Maalouf repose exclusivement sur la **variation métabolique** en tant que superposition flexible de couches, souvent constituées d'*ostinati* ou de *quasi ostinati*, qui apparaissent toujours comme des « émanations » provenant de l'harmonie-timbre. *L'amour de loin*, *Adriana Mater*, *La Passion de Simone* et *Emily* représentent des synthèses convaincantes de texte poétique, de pensée symphonique, de technique spectrale, d'élaboration mélodique et polyphonique de l'harmonie-timbre, de nouvelles technologies et de nouveaux procédés de spatialisation.

Publications de I. Stoianova sur K. Saariaho:

- “Une œuvre de synthèse - K.Saariaho – *Amers*”, in *K. Saariaho*, IRCAM/CNAC G. Pompidou, Paris, 1994, pp. 43-63.
- “Kaija Saariaho. Spektrale Komposition und symphonisches Denken”, in *Frau Musica (nova)*, *Komponieren heute*, hrsg. Martina Homma, Sinzig: studio Verlag, Köln, 2000, S. 331-349.
- « Alchimie der Klänge / Kaija Saariaho – ein Portrait », in *Musiktexte N° 110*, Köln, S. 21-29.
- « Narration und symphonisches Denken im Operschaffen von Kaija Saariaho », in H.-Kl. Jungheinrich (Hrsg.) - *Woher ? Wohin ? / Die Komponistin Kaija Saariaho*, Ed. Neue Zeitschrift für Musik / Alte Oper Frankfurt, Schott, Mainz, 2007, SS. 37-47.
- “Stratégies symphoniques dans l’œuvre opératique de Kaija Saariaho: *L’Amour de loin* et *Adriana Mater*”, LIM, Milano, 2013.

12 H - Susanna VÄLIMÄKI
PhD, Adjunct Professor
University of Turku, Finland

L’image du mystère dans l’œuvre orchestrale de Kaija Saariaho

Dans toute sa production, Kaija Saariaho s’est concentrée sur des thèmes métaphysiques et existentiels qui reflètent la nature et les modes d’être et d’existence. Compositrice *mythopoétique*, K. Saariaho a développé un style musical extrêmement personnel et reconnaissable qui lui permet d’aborder des thèmes philosophiques et spirituels, puisant à diverses sources mythologiques, religieuses, scientifiques et littéraires, dans les arts visuels et les autres arts, et dans la riche tradition de la musique classique occidentale. Elle semble surtout fascinée par les sujets qui transmettent l’idée d’un certain mystère, et cette idée fait en quelque sorte le lien entre des sujets récurrents dans ses œuvres : la lumière, l’espace, l’errance, la quête, les rêves et les transformations du corps humain.

Cet exposé s’emploie à présenter Saariaho comme compositeur philosophique de mystères, par l’étude ciblée de certaines œuvres orchestrales récentes : le concerto pour clarinette *D’OM LE VRAI SENS* (2010) ; *Laterna Magica* (2008) ; le concerto pour violoncelle *Notes on Light* (2006) et *Leino Songs* (2007). Je traiterai du symbolisme inter-art dans ces œuvres en soulignant l’imagerie musicale du mystère, par exemple les « miroirs acoustiques » et les « sons fantômes » (sonorités transparentes, harmoniques) ; les images transitoires et physiques (arrêts, impressions de respirations et de battements de cœur) ; et les fins « vides », méditatives, de ces compositions. Je soutiens que cette puissante imagerie du mystère et l’ouverture philosophique de la musique qui en découle, rendent les compositions de Saariaho d’autant plus attirantes pour le public contemporain, et suscitent en l’auditeur une réponse active et engagée.

The imagery of mystery in Kaija Saariaho's orchestral works

In her output Kaija Saariaho has concentrated on metaphysical and existential themes, which reflect the nature and modes of being and existence. Saariaho can be regarded as a mythopoetic composer. She has developed a highly individual and distinctive musical style by which to deal with philosophical and spiritual themes, drawing on various mythologies, religions, science, literature, visual and other arts, as well as on the rich tradition of Western classical music. Above all, she seems to be fascinated by subjects that convey an idea of mystery. It can be said that the idea of mystery links together the recurring topics in Saariaho's works, such as light, space, wandering, searching, dreams and the processes of the human body, that run through all of her music.

*In my paper, I aim to discuss Saariaho as a philosophical composer of mysteries by focusing on some of her recent orchestral works: the clarinet concerto *D'OM LE VRAI SENS* (2010), *Laterna Magica* (2008), cello concerto *Notes on Light* (2006) and *Leino Songs* (2007). I will discuss the inter-art symbolism in these works and outline their musical imagery of mystery. The latter includes, for example, "acoustic mirrors" and "shadow tones" (translucent sonorities, overtones); transitory and bodily images (pauses, impressions of breathing and heartbeats); and the meditative, "empty" endings of the compositions. I claim that it is this powerful imagery of mystery and the related philosophical openness of the music that makes Saariaho's compositions exceedingly appealing to contemporary audience, evoking an active, personal response in the listener.*

Vendredi 26 avril, après-midi
Friday 26 April, afternoon

14 H 30 - Oliver CLASS
GREAM, Université de Strasbourg, France

La place de la poésie de Saint John Perse
dans l'œuvre de Kaija Saariaho

La poésie et la littérature occupent une place privilégiée dans l'œuvre de Kaija Saariaho, et constituent un catalyseur qui stimule sa pensée musicale. Tous les genres et formations sont abordés, depuis le solo jusqu'à l'opéra en passant par la musique de chambre, le chœur, ou la / le(s) soliste(s) devant l'orchestre, sans oublier le truchement de l'électronique. Les textes mis en musique à ces occasions sont très diversifiés, provenant en général de grands auteurs tels Hölderlin, Shakespeare, Éluard, Apollinaire, Maalouf, Leino, etc., mais aussi des textes anonymes de cultures exotiques (Inde, Egypte...).

Il est assez rare que la compositrice fasse appel plus d'une fois au même auteur. Or elle s'est référée cinq fois à Saint John Perse, dont trois fois au recueil *Oiseaux*, et ce tout au long de sa carrière : 1982 avec *Laconisme de l'Aile*, 1992 avec *Amers* et *Près*, 2001 avec *L'Aile du Songe*, 2002 avec des environnements sonores à six poèmes du recueil *Oiseaux*, lus soit en français et soit en anglais (dans la traduction de Robert Fitzgerald). L'écrivain occupe donc une place de prédilection dans la production de Saariaho.

Aucune de ces pièces n'est vocale. Autrement dit, le texte n'est pas chanté. A l'exception des environnements sonores où les poèmes sont lus sans être chantés, les œuvres en question sont

instrumentales ou mixtes. C'est donc l'atmosphère dégagée par les textes que la compositrice cherche à retraduire à l'aide de la musique.

L'objet de mon intervention sera de montrer comment Saint John Perse inspire Saariaho, comment l'univers du poète apparaît dans la musique de la compositrice, de mettre en correspondance ou en parallèle des attitudes ou des techniques de création. Par exemple, l'idée de *limite* suggérée par le titre *Amers* n'est pas sans rapport avec les préoccupations de la musique spectrale, auxquelles Saariaho a été très liée. On note aussi la récurrence d'éléments tels que « mer », « vent », « oiseaux », « cloches », autant de bruits que la compositrice échantillonne, retravaille à l'aide de l'ordinateur, ou à partir desquels elle déduit des harmonies grâce à l'analyse de leurs spectres sonores.

Plan prévisionnel de la conférence

1. Importance de l'œuvre de Saint John Perse dans le catalogue de Saariaho

- sollicité 5 à 6 fois (seul Maalouf l'est plus)
- formations très diversifiées, mais le texte n'est jamais chanté
- importance du recueil *Oiseaux*
- répartition chronologique dans le catalogue

2. Commentaires de Saariaho sur Saint John Perse (Damian, cahiers de l'IRCAM, Education musicale)

- caractère contemplatif (exemple d'*Oiseaux*)
- évoquer le souffle de Saint John Perse : ressenti par Saariaho, expliqué par Loïc Céry dans une étude sur la métrique de Saint John Perse (à développer en point 3).

3. Saint John Perse et la musique

- éléments biographiques (anecdotes) cf. www.sjperse.org
- manuscrits et brouillons font penser à des esquisses de partitions

4. Comparaison de l'univers du poète avec celui de la compositrice.

- thèmes communs : contemplation, nature (mer, vent)
- approfondir le travail sur la métrique
- hypothèse : voir si les idées de structures très directionnelles de Saariaho se retrouvent chez Saint John Perse

5. Survol des pièces issues du cycle *Oiseaux*

- Comparer différentes versions de *Laconisme*... pour la lecture, et voir aussi version avec *live electronic*
- C'est avec ce recueil que Saariaho découvre Saint John Perse
- CD « L'aile du Songe » (Montaigne, MO 782154)
- contemplation
- rôle de la flûte
- métrique du poème assez proche des conceptions anglaises, explique sans doute que Saariaho s'intéresse aussi à la traduction anglaise de Fitzgerald
- particularité des lectures des poèmes en français et en anglais par Maalouf et Hoitenga.

6. *Amers* et la notion de limite :

A comparer avec les préoccupations de la musique spectrale (cf. aussi Grisey et la notion de seuil, par exemple) et comment ces notions se retrouvent dans *Amers* et *Près* (se baser sur les analyses d'Ivanka Stoianova dans *Les cahiers de l'Ircam* et de Grégoire Lorieux dans *Demeter*). Chercher champ lexical « limite ».

16 H 30 - Jonathan HARGREAVES
University of York, United Kingdom

« Sommes-nous ensemble? »
En rassemblant *Grammaires d'un Rêve*

À première vue, le titre *Grammaire des Rêves* (1988-9) présente une opposition entre «structurel» et «imprévisible». Ceci, bien entendu, se reflète structurellement dans l'œuvre : tout comme dans un rêve, les épisodes musicaux sont connectés à des degrés divers et de plusieurs façons. En effet, après avoir lu le livre du psychanalyste William Foulkes intitulé 'A Grammar of Dreams' (Une grammaire des rêves), Saariaho dit que «la notion de pensées rebondissantes ici et là» lui donna des idées musicales pour cette œuvre ainsi que pour d'autres datant de la fin des années 1980 (cité in Komsî, 2001: 20). Il existe cependant une deuxième opposition contenue dans le titre, celle du 'singulier' et du 'pluriel': le contenu musical peut être entendu comme timbre ou harmonie, donc il offre plus qu'une seule expérience d'écoute, *Grammaires d'un Rêve*.

En accord avec la théorie du rêve, les jeux de mots se retrouvent disséminés dans l'œuvre, et ce sur plusieurs niveaux. En utilisant des fragments de texte plutôt que des phrases grammaticales, Saariaho crée des jeux de mots sophistiqués combinant les aspects sémantiques et phonétiques de la langue. Ainsi, la frontière entre le sens et le son devient floue et cette musique nous éloigne d'une division généralement assumée entre l'esprit qui interroge/ qui comprend et le corps qui parle / qui entend.

De toute évidence, la communication dans *Grammaire des Rêves* ressort d'un réseau de connexions induites dans de nombreux domaines perceptifs, bien que cet article fasse valoir que la notion d'«ensemble» est la plus importante car elle façonne la cohérence. La harpe représente «une collection de membres agités, qui, par leurs mouvements dirigent le flux musical»; l'une des préoccupations de Saariaho étant «la recherche de fusion au sein de cet ensemble assez hétérogène», (site britannique de l'éditeur). Ainsi, les sonorités unifiées revêtent une importance cruciale dans cette réflexion sur la nature incarnée du rêve.

« Sommes-nous ensemble? » Bringing together Grammaires d'un Rêve

Taken at face value, the title Grammaire des Rêves (1988-9) presents an opposition between 'structural' and 'unpredictable'. This is, of course, reflected structurally in the work: as in a dream, musical episodes are connected to differing extents and in various ways. Indeed, Saariaho has said that having read the psychoanalyst William Foulkes' book, A Grammar of Dreams, 'the notion of thoughts bouncing here and there yielded musical ideas' for this and other works of the late 1980s (quoted in Komsî, Piia, 'from the grammar of Dreams: Kaija Saariahon sävellys Sylvia 39 Plathin tekstiin' ['From the Grammar of Dreams: Kaija Saariaho's Setting 40 of text by Sylvia Plath'], dissertation, Sibelius Academy, 2001.)

2001: 20). There is, however, a second titular opposition, that between 'singular' and 'plural': the musical content can be heard as harmony or timbre, and so it offers more than one listening experience, Grammaires d'un Rêve.

In keeping with dream theory, word play pervades the work at many levels. Using fragments of text rather than grammatical sentences, Saariaho creates sophisticated puns that blend the semantic and phonetic aspects of language. Thus the boundary between meaning and sound is blurred, as this music breaks down the usually assumed division between the questioning/understanding mind and the speaking/hearing body.

Clearly, communication in Grammaire des Rêves springs from a network of connections brought about in many perceptual domains, although this paper argues that 'ensemble' is the most salient of those, since it shapes coherence. The harp represents 'a collection of restless limbs, which by their movements direct the musical flow', and one of Saariaho's concerns was 'to search for fusion within this rather heterogeneous ensemble', (UK publisher's website). Thus, unified sonorities take on crucial importance within this reflection of the embodied nature of dreaming.

17 H 15 - Grégoire LORIEUX

Compositeur et réalisateur en informatique musicale, I.R.C.A.M., France

Modèle et métaphore chez Kaija Saariaho dans <i>NoaNoa et Amers</i>
--

Le travail de Kaija Saariaho semble souvent s'appuyer sur des éléments extra-musicaux, principalement visuels ou littéraires. Ce qu'il serait trop facile de nommer 'inspiration' est peut-être plus exactement la transposition de ces œuvres vers une idée musicale plus ou moins abstraite, en partageant dans le même espace de sensations des concepts communs.

Le travail de composition va de ces sensations à l'idée, puis développe à partir d'elle des éléments musicaux, par différentes techniques électroacoustiques ou instrumentales : c'est là où peut se situer l'analyse. Ces éléments musicaux représentent continûment une lecture de l'œuvre plastique.

C'est le cas tout particulièrement dans les deux œuvres abordées ici, *Amers* et *NoaNoa*, qui s'appuient respectivement sur un poème de Saint-John Perse et une gravure sur bois de Gauguin ; deux pièces mixtes de 1992, période charnière dans la production de la compositrice, pièces qui utilisent l'ordinateur et l'électroacoustique de manière novatrice et personnelle.

NoaNoa peut-être vu, au delà d'une analyse motivique et timbrale, comme la construction progressive de différents espaces de réverbération de la flûte qui mettent en place ce que nous présenterons comme une écriture de la résonance, qui vaut comme métaphore de la technique de gravure sur bois. Les techniques de réverbération numérique et de modèles de résonance permettent de créer des pleins et des vides dans l'espace sonore, secondés par différents emprunts de techniques de jeu extra-européennes.

Dans *Amers*, la métaphore de la vague (en rapport avec le poème éponyme de Saint-John Perse) est constamment présente, depuis la matrice sonore de l'œuvre, un trille sur *mi* bémol au violoncelle (très récurrent chez la compositrice), jusqu'à une certaine gestion formelle de cet élément morphologique. Les techniques d'écriture d'*Amers* condensent d'ailleurs les possibilités offertes par l'extension des techniques spectrales à la faveur du développement de nouveaux logiciels en ces débuts d'années 1990, sans cesse réinterprétés à travers la métaphore de la vague.

Ces œuvres témoignent, plus de vingt ans après leur création, de la richesse de la notion de modèle qui est à la base de l'esthétique spectrale. Comme chez ses contemporains spectraux, l'œuvre est certes le déploiement des possibilités d'un élément acoustique ou morphologique - mais Saariaho s'appuie, au-delà d'un simple travail de transcodage, sur un élément extra-musical pour déployer un espace de relations qui guident les principes de développement musicaux - un espace de l'ordre de la synesthésie.

17 H 45 - Frédéric MAINTENANT

IDEAT/ACTE - CNRS/Université Paris 1, France

L'ambiguïté a posteriori du titre du diptyque orchestral de Kaija Saariaho: <i>Du cristal ... à la fumée</i>

Entre le cristal et la fumée, sur l'organisation du vivant, d'Henri Atlan est l'ouvrage qui a motivé Kaija Saariaho pour l'écriture de son diptyque pour orchestre *Du cristal ...à la fumée*. Ce titre seul, sans contexte, est fortement évocateur, l'écoute de l'œuvre ne s'en trouve pas affectée bien au contraire; Kaija Saariaho trouve ici une belle adéquation entre sensation auditive et langage. Nommer un son, nommer un instrument, nommer un être, le nom que vous portez. Votre prénom est-il significatif de ce que vous êtes, a-t-on une attente? Cela est très subjectif, l'histoire d'un individu forge son nom, l'histoire d'un instrument nous amène à penser celui-ci à partir de son nom. Un accord, le nom d'un accord provoque en nous une sensation. Et donc qu'est-ce qu'un timbre, le timbre d'un instrument? C'est cette qualité qui fait que l'on réussit à le nommer mais aussi cette qualité qui peut nous amener à penser à d'autres instruments à partir d'un instrument.

Nommer une œuvre *Du cristal ...à la fumée* offre une attente, une attente sur l'état solide, sur l'état vaporeux, laissant de côté l'état liquide, faisant penser à ce que les scientifiques appelle la sublimation. Ce titre va vers le sublime. Or l'œuvre de Kaija Saariaho porte son titre, elle élève l'esprit à travers un élan maîtrisé admirablement, une construction orchestrale, un rapport à l'instrumental qui porte au sublime. Il y a un passage d'un état à l'autre tout en donnant la sensation d'une fixité.

Il y a une minéralité et pourtant Atlan parle du vivant, de l'organique, mais ici il s'agit de faire vivre le son, or le son n'est que fumée, le son est un être inorganique. On ne retrouve pas, comme dans *Coptic Light* de Morton Feldman, cette sensation d'un cristal que l'on observerait sous tous ses angles. Le cristal ici s'évapore, et la fumée se cristallise.

Oui, mais, pourquoi Attali a-t-il repris le titre de l'ouvrage d'Atlan transformé par Kaija Saariaho. Attali nous livre une toute autre histoire à travers sa pièce de théâtre éponyme, infiniment politique et terrible, l'histoire revue grâce à de nouveaux documents qui exposent clairement l'intention des Nazis, dès la Nuit de cristal en 1938, de faire disparaître les Juifs, la 'Solution' finale était programmée avant 1942, avant le début de la guerre. La fumée dégagée par les cheminées des incinérateurs.

La coïncidence est étonnante, elle inspire le respect, on ne peut penser à un jeu, il s'agit là d'un des points noirs de l'humanité, un moment clé où l'humanité a failli basculer définitivement. Alors que reste-t-il de l'œuvre de Kaija Saariaho à l'ombre de cette nouvelle lumière? Et bien, l'œuvre résiste et accepte. Mais ne la rejette-t-on pas alors dans les clichés selon lesquels on associe musique contemporaine avec horreur, fantastique ou science-fiction? On pense alors à Penderecki nommant, après coup, sa magnifique étude pour orchestre à cordes, *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*. Mais ici, on pourrait dire qu'il s'agit de l'inverse: une œuvre dont le titre n'avait aucune implication politique est, d'une certaine façon, renommée sans changer de titre.

La question que l'on peut se poser est celle de l'intention de Jacques Attali, car à travers son livre *Bruits*, dont l'article de Jean-Jacques Rousseau est un des fondements, il montre qu'il a une grande connaissance de la pensée musicale. D'ailleurs la première chose qu'Attali fait lorsqu'il se déplace dans une région, un pays est de se préoccuper de sa musique. Pour lui le fait musical est central, ce n'est pas une décoration. A-t-il eu connaissance de l'œuvre de Kaija Saariaho? Au fond, peu importe, il me semble que la force de l'œuvre orchestrale de Kaija Saariaho est de pouvoir s'accommoder de cette nouvelle dimension que prend son titre.

Références:

Alessandro Arbo, *Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey*, in *Musicalia*, Annuario internazionale di studi musicologici, 1, pp. 29-51, 2004

Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Paris, Seuil, 1979

Jacques Attali, *Du cristal à la fumée*, théâtre, Fayard, 2008

Jacques Attali, *Bruits*, Paris, PUF, 1977

Morton Feldman, *Coptic Light*, Universal Edition, 1986

Frédéric Maintenant, *Controlling Spectral Harmony with Kohonen Maps*, in M. Olibetti-Belardinelli (ed.), *Cognitive Processing vol.4*, Springer Berlin/Heidelberg, 2003

Krzysztof Penderecki, *Thrènes à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, Schott Musik, 1959

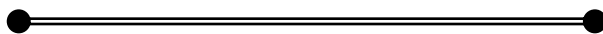
Jean-Jacques Rousseau, *Bruit*, in J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, La Veuve Duchesne, 1768, pp. 60-61

18 H 15 - Stéphane ROTH, Doctorant
GREAM, Université de Strasbourg, France

Les sons jaunes : incantation et animation
de *Yellows* à *Laterna Magica*

La musique de Kaija Saariaho est régulièrement associée par les musicologues et les critiques à une certaine « couleur », ainsi qu'à des références visuelles diverses. Ce discours est renforcé par la compositrice lorsqu'elle déclare avoir à l'esprit des images durant le processus de composition, images qui la plupart du temps fixent l'intitulé de l'œuvre (*Verblendungen*, *Lichtbogen*, *Nymphéa*, *Notes on Light*, *Mirage*, etc.). Quelle position adopter face à cette mixité mêlant l'audible au visible ? Le musicologue devrait-il se faire iconologue ? Pour y répondre dans le cas de la musique de Kaija Saariaho, nous proposerons deux approches. La première, d'ordre génétique et matérialiste, consistera à observer de quelle façon les images sont employées, en tenant compte de trois dimensions principales (mais non exclusives) : l'esquisse graphique définissant un parcours formel, l'image visuelle abstraite et l'image poétique verbale. La seconde approche, d'ordre iconologique et interprétative, voire anthropologique, consistera à montrer en quoi la musique elle-même peut être productrice d'images.

Biographie des intervenants



Biography of the participants

Oliver CLASS, GREAM, Université de Strasbourg, France
olivier.class@orange.fr

Flûtiste et musicologue, Olivier Class est le co-fondateur de l'Ensemble In Extremis et de L'Enveloppe, lettre d'information et d'analyse de musique contemporaine. Il a soutenu en 2006 une thèse dirigée par Pierre Michel à l'Université Marc Bloch de Strasbourg : Présence et impact des nouvelles technologies sur la composition d'opéras depuis 1945. En 2007, il obtient le Second Prix du premier concours d'écriture de la revue franco-suisse *Dissonance*. Il est membre du GREAM depuis 2011 et travaille actuellement à l'édition des écrits de Jean-Claude Risset.

Sélection de publications

« La poétique de *L'Amour de Loin*, opéra de Kaija Saariaho », *Cahiers de Publication Doctorales*, n° 6, avril 2005, Université Marc Bloch, p. 37-46.

« Ecriture spectrale et opéra : *L'Amour de Loin* de Kaija Saariaho », *Dissonance*, n° 95, Nyon, 2006, p. 16-19.

« La philosophie du temps sphérique dans l'opéra *Les Soldats* de Zimmermann », *Correspondances*, n° 11 : « Temporalité(s) », 2007, p. 125-129.

« La flûte octobasse », *L'Éducation musicale*, n° 547-548, Paris, Beauchesne, p. 43-46.

« Opéra, langages musicaux et nouvelles technologies », *Dissonance*, n° 100, Nyon, 2007, p. 40-43. Second prix du concours d'écriture organisé par la revue.

« Attitudes de compositeurs européens face aux cultures extra-européennes », *Contacts des cultures – Perspective pluridisciplinaires et transversales* (dir. Alpha Oumaro Ba, Snejan Gadjeva, Marie-Aimée Germanos et Vincent Grépinet), Paris, Inalco, 2010, p. 219-232.

« Religion – Religare – Lien » communication à la journée d'études du MINT-OMF « Religiosité et musique au XXe Siècle », le 20 novembre 2008 à la Maison de la Recherche (Paris), sous la direction de Nathalie Ruget, et disponible sur le [site de l'Observatoire Musical Français](#).

Yayoi Uno EVERETT, Emory University, Atlanta, Georgia, USA
yeveret@emory.edu

Yayoi Everett Uno est maître de conférences à l'université Emory d'Atlanta (États-Unis). Sa recherche se spécialise dans l'analyse de la musique contemporaine, du cinéma d'avant-garde, et de l'opéra à travers les points de vue de la théorie musicale, de la sémiotique, des études culturelles, des théories multimédia, et de l'esthétique d'Asie orientale. Elle a publié des articles sur Louis Andriessen, Kaija Saariaho, György Ligeti, Elliott Carter, John Adams, Toru Takemitsu, Chou-Wen Chung, Toshio Hosokawa, et Toshi Ichihyanagi.

Yayoi Uno Everett is Associate Professor at Emory University in Atlanta, Georgia, USA. Her research specializes in the analysis of postwar art music, art film, and opera from the perspective of music theory, semiotics, cultural studies, multimedia theories, and East Asian aesthetics. She is currently working on a monograph entitled Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Operas by Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun (under contract with Indiana University Press). Her previous publications include a monograph on Louis Andriessen's music (Cambridge University Press 2006), co-edited volume Locating East Asia in Western Music, and analytical articles on György Ligeti, Elliott Carter, Toru Takemitsu, Chou-Wen Chung, Lei Liang, and Toshi Ichihyanagi.

Marta GRABOCZ, GREAM, Université de Strasbourg, IUF, France
grabocz@club-internet.fr

Márta Grabócz est musicologue et professeur à l'Université de Strasbourg (UFR Arts). Jusqu'en 1990 elle menait une activité de chercheur à l'Académie des Sciences de Hongrie (Budapest).

Nommée à Strasbourg II en 1991, elle dirige entre 2002 et 2010 l'équipe de recherches intitulée « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » (EA 3402) de la même université. Actuellement elle est responsable de l'axe de recherche « Approches sémiotiques et esthétiques de l'acte musical » du LABEX GREAM (Université de Strasbourg).

Depuis 2009, elle est membre de l'Institut Universitaire de France. Elle a publié sept livres (ouvrages individuels et collectifs) dans les domaines de la signification et de narratologie musicales, des nouvelles méthodes en musicologie et de la musique contemporaine.

Derniers ouvrages : *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, 2009 ; livre collectif : *Sens et signification en musique*, Editions Hermann, 2007 ; ouvrage collectif codirigé avec Jean-Paul Olive : *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009 ;

direction d'ouvrage : *Les Opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2012.

Jonathan HARGREAVES, Trinity Laban Conservatoire, Greenwich
jonhargreaves@me.com

Jonathan Hargreaves graduated from York with a PhD in music in 2009. His doctoral work was supervised by Tim Howell, and in his thesis he discussed issues of communication between composers and listeners in modernist twentieth-century repertoire, from a music-analytical perspective. Recent publications include a chapter on Kaija Saariaho's Du Cristal, in a volume on her music which he co-edited, as well as a forthcoming chapter on George Crumb's Black Angels. Jonathan teaches musicianship, composition and musical history/analysis in the Junior Department at Trinity Laban Conservatoire, in Greenwich.

Following some introductory student lessons, Jonathan Hargreaves conducted ensembles ranging from full orchestras and choirs to smaller chamber groups as a member of the Chimera Ensemble and other student groups in York. He now studies with Richard Bernas in London, where he has founded and co-directs the Octandre Ensemble and the Petrichor Ensemble, with the soprano, Sarah Dacey.

Liisamaija HAUTSALO, Sibelius Academy, Academy of Finland, Finland
liisamaija.hautsalo@siba.fi

Liisamaija Hautsalo (PhD) travaille comme chercheur postdoctoral à l'Académie Sibelius à Helsinki en Finlande. Son projet de recherche actuel (« Articulations de l'identité dans l'opéra finlandais ») est financé par l'Académie de Finlande. Hautsalo se spécialise dans l'analyse de la musique de Kaija Saariaho; sa thèse doctorale, publiée en 2008, est une étude sémiotique et herméneutique sur le premier opéra de Kaija Saariaho, *L'Amour de loin*. Hautsalo travaille actuellement sur un livre sur les œuvres scéniques de Kaija Saariaho.

Hautsalo a organisé un festival de trois jours en l'honneur de Kaija Saariaho à l'occasion de son 60e anniversaire en octobre 2012 à l'Académie Sibelius à Helsinki. Le festival a comporté des concerts, des projections de films, des Master-class et un symposium international de recherche sur Kaija Saariaho pour des chercheurs venus du monde entier. Kaija Saariaho elle-même a assisté aux festivités.

Liisamaija Hautsalo (PhD) works as a postdoctoral researcher at the Sibelius Academy, Helsinki Finland. Her ongoing research project 'Articulations of Identity in Finnish opera' is funded by the Academy of Finland. Hautsalo has specialised in analyses of Kaija Saariaho's music, and her doctoral dissertation, published in 2008, is a semiotic-hermeneutic study on Kaija Saariaho's first opera L'amour de loin. Hautsalo is currently working on a book on Kaija Saariaho's stage works.

Grégoire LORIEUX, I.R.C.A.M., France
gregoirelorieux@gmail.com

Né en 1976, Grégoire Lorieux est compositeur et réalisateur en informatique musicale, chargé de l'enseignement à l'IRCAM. Après des études de musicologie et de musique ancienne, il se consacre à la composition auprès de Philippe Leroux, puis au CNSMDP avec notamment Gérard Pesson. Son activité pédagogique au sein de l'IRCAM se partage entre la transmission des notions de l'informatique musicale vers tous publics (documentation, ateliers de pratique) et une réflexion sur la musique mixte, comme en témoigne le cycle de pièces pédagogiques *Etudes Electriques*. Il initie pour le Centre Pompidou deux saisons de concerts commentés d'œuvres

IRCAM, repris au Centre Pompidou-Metz.

Engagé dans plusieurs ensembles de musique contemporaine, il collabore a en tant que réalisateur en informatique musicale avec de nombreux créateurs.

Grégoire Lorieux compose pour de nombreux solistes et ensembles en France, en Allemagne et en Espagne, écrit aussi pour la scène, et obtient de nombreuses commandes et résidences. Il crée l'ensemble fleur inverse (compositions et improvisations), reçoit le prix des jeunes compositeurs de la SACEM en 2009. Enfin, il suit le programme d'expérimentation en arts en politique de Sciences-Po en 2012-2013.

Frédéric MAINTENANT, IDEAT/ACTE - CNRS/Université Paris 1, France
fmaintenant@yahoo.fr

Né en 1965, Frédéric Maintenant est compositeur, pianiste improvisateur et chercheur associé au CNRS. D'abord producteur de radio, étudiant en maths et acoustique (Laum, Cnam, Ircam et Telecom), il va étudier la musique au Royaume-Uni (Goldsmith's college, Guildhall SMD, Bath Spa) ainsi qu'au centre Acanthes en 2001, 2002, 2003. Il obtient une bourse de recherche de 3 ans (2000-2003) qui lui permet d'écrire son article Controlling Spectral Harmony with Kohonen Maps (prix Ugo Stame).

De 2005 à 2010, à l'université Montpellier 3, il dirige un atelier de création musicale puis est chargé de cours pour le département de musicologie dirigé par Makis Solomos.

Son approche du musical est multiple, ayant écrit pour Gamelan (prix Spnm), il explore les possibilités harmoniques non tempérées à la fois en tant que compositeur et improvisateur, restant très attaché à la pensée spectrale.

Il trouve aussi une grande importance à la confrontation du musical avec d'autres formes d'arts tels que arts plastiques, cinéma, théâtre, danse ou poésie, l'amenant à de multiples collaborations. Il poursuit aussi une recherche sur l'épistémologie de la notion de timbre s'ouvrant ainsi sur le champ philosophique.

Osmo PEKONEN, Université de Jyväskylä, Finlande
osmo.pekonen@jyu.fi

Né en 1960 à Mikkeli en Finlande.

Études supérieures en France dans les années 1980 (Université de Paris VII, École polytechnique).

Docteur en philosophie ; docteur en sciences sociales.

Chevalier des Palmes académiques.

Membre correspondant de quatre académies en France : Académie européenne des Sciences, des Arts et des Lettres (fondée à Paris en 1979) ; Académie d'Orléans (fondée en 1809) ; Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Besançon et de Franche-Comté (fondée en 1752) ; Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen (fondée en 1652).

Prix Chaix d'Est Ange de l'Académie des Sciences Morales et Politiques (2012).

Auteur de quelques 700 articles ; auteur, éditeur ou traducteur d'une trentaine de livres.

Auteur de quelques essais et critiques sur l'œuvre d'Amin Maalouf et sur les opéras de Kaija Saariaho.

Organisateur, en 2011, d'un colloque en Finlande sur l'œuvre de Kaija Saariaho.

Article en finnois sur *La Passion de Simone* publié dans la Festschrift de Kaija Saariaho (2012).

Orateur du colloque de l'Académie Sibelius en l'honneur de Saariaho à Helsinki en octobre 2012.

Stéphane ROTH, GREAM, Université de Strasbourg, France
rothsteph@hotmail.com

Stéphane Roth est doctorant à l'université de Strasbourg, membre de l'EA 3402 (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques) et du Labex GREAM (Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical). Ses publications comportent : *Dire la musique, à la limite*, ouvrage collectif dirigé avec Isabelle Soraru (Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2012) ; Kaija Saariaho, *Le Passage des frontières : écrits sur la musique*, textes réunis, traduits et présentés (Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », 2013) ; *Les Percussions de Strasbourg* (Paris, Éditions MF, coll. « Hybride », monographie illustrée à paraître en 2013) ; Raymond Monelle, *Un Chant muet : la musique entre signification et déconstruction*, traduit de l'anglais (Paris, Éditions MF, coll. « Répercussions », à paraître en 2013). Il est par ailleurs à l'origine de la réception des *visual studies* dans le champ francophone en traduisant (avec la collaboration de Maxime Boidy) plusieurs ouvrages de son principal instigateur, W.J.T. Mitchell (université de Chicago) : *Iconologie : image, texte, idéologie* (Paris, Les Prairies ordinaires, 2009) ; *Cloning Terror : la guerre des images du 11 septembre au présent* (Paris, Les Prairies ordinaires, 2011) ; *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (Dijon, Les Presses du réel, à paraître en 2013) ; *Le Paysage en conflit : Israël, Palestine et autres étendues sauvages* (Paris, IMMEDIA, à paraître en 2013).

Ivanka STOIANOVA, Université de Paris 8, France
ivanka.stoianova@wanadoo.fr

Musicologue. Formée à Sofia, Moscou, Bâle, Berlin et Paris. Docteur de 3e cycle et docteur d'état. Professeur au Département Musique de l'Université de Paris 8. Entre 1975-1981 : membre de l'équipe de l'IRCAM, Centre G. Pompidou. Entre 1989-1999 : directeur artistique des Editions Ricordi à Paris. Domaines de recherche : Histoire, théorie, sémiotique et philosophie de la musique (18e, 19e, 20e siècles).

Publications/livres :

Geste - texte - musique, 10/18, U.G.E., 1978;

Luciano Berio / Chemins en musique, La Revue musicale, Richard-Masse, Paris, 1985 (Prix de l'Académie Charles Cros);

Manuel d'analyse musicale I, Les formes classiques simples et complexes, Minerve, Paris, 1996;

Manuel d'analyse musicale II, Variations, sonate, formes cycliques, Minerve, Paris, 2000 ; *Entre détermination et aventure / Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXe siècle*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2004.

Sous presse :

Manuel d'analyse musicale III, La pensée symphonique ;

Karlheinz Stockhausen / « Je suis les sons ».

Susanna VÄLIMÄKI, University of Turku, Finland
susanna.valimaki@utu.fi

Susanna Välimäki est assistante à la faculté de musicologie de l'université de Turku (Finlande), et professeur adjoint à l'université d'Helsinki. Elle effectue des recherches dans les domaines de la musique contemporaine postmoderne (particulièrement la musique finlandaise), la musique de l'audiovisuel (en particulier la musique de film du 21^{ème} siècle) et l'analyse de la musique culturelle. Auteur de *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification* (International Semiotics Institute, 2005) et de *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* ([*Quel est le son de la guerre ? Son et musique des films de guerre*] Tampere University Press 2008), elle écrit actuellement un ouvrage sur *The Music of Transformation: Queerness, Ecology and Postmodern Utopia in Contemporary Audiovisual Culture*. Rédactrice en chef de *Musiikki* (revue de musicologie publiée par la Société musicologique finlandaise) de 20014 à 2007, elle est aujourd'hui membre du comité d'édition de la revue *Music, Sound, and the Moving Image* (Liverpool University Press). Välimäki exerce également une activité de critique musicale et de productrice pour la radio nationale finlandaise.

Susanna Välimäki works as university lecturer in the Department of Musicology, University of Turku (Finland), and as an adjunct professor of musicology at the University of Helsinki. Her main research interests are contemporary postmodern music (especially Finnish music), audiovisual music (especially film music of the 21st century) and cultural music analysis. She is the author of Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification (International Semiotics Institute, 2005) and Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki

([How Does a War Sound? War films, Sound and Music] *Tampere University Press* 2008). *Currently she is writing a book* The Music of Transformation: Queerness, Ecology and Postmodern Utopia in Contemporary Audiovisual Culture. *During the years 2004–2007 she worked as the editor-of-chief of* Musiikki *(a musicological journal published by the Finnish Musicological Society)*. *At present she is the member of the editorial board of the journal* Music, Sound, and the Moving Image *(Liverpool University Press)*. *Välimäki also works as a music critic and has produced music programs for the Finnish Broadcasting Company.*

Contact information :

Susanna Välimäki

Department of Musicology

School of History, Culture and Art Studies

20014 University of Turku

Finland

Tel. +358 (0)2 333 5218; Mobile +358 (0)50 3318 623

<http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/musiikkitiede/en/valimaki.html>