



KAIJA SAARIAHO

Graal Théâtre · Circle Map · Neiges · Vers toi qui es si loin

PETER HERRESTHAL violin

OSLO PHILHARMONIC

CLÉMENT MAO – TAKACS

SAARIAHO, Kaija (b. 1952)

- ① **Vers toi qui es si loin** (2000/2018) *World Première Recording* 6'40

for violin and orchestra

'For Peter Herresthal'

Circle Map (2012)

30'14

- | | | |
|--------|----------------------|------|
| ② I. | Morning Wind | 4'35 |
| ③ II. | Walls closing | 4'13 |
| ④ III. | Circles | 5'39 |
| ⑤ IV. | Days are sieves | 4'41 |
| ⑥ V. | Dialogue | 6'11 |
| ⑦ VI. | Day and Night, Music | 4'49 |

Neiges, version for 12 celli (1998)

World Première Recording 18'30

- | | | |
|--------|--------------------|------|
| ⑧ I. | Nuages de neige | 5'35 |
| ⑨ II. | Étoile de neige 1 | 1'32 |
| ⑩ III. | Étoile de neige 2 | 2'43 |
| ⑪ IV. | Aiguilles de glace | 4'46 |
| ⑫ V. | Fleurs de neige | 3'50 |

	Graal Théâtre for violin and orchestra (1994)	30'51
[13]	I.	18'56
[14]	II.	11'55

TT: 87'12

Peter Herresthal *violin*
Oslo Philharmonic Orchestra
Clément Mao – Takacs *conductor*

Music publisher: Chester Music Ltd

Recorded in presence of the composer

Instrumentarium:

Violin: G.B. Guadagnini, Milan 1753
 Bow: Eugène Sartory

Cellists in *Neiges*:

Louisa Tuck	Kari Ravnan
Bjørn Solum	Toril Syrrist-Gelgota
Katharina Hager-Saltnes	Elin Rø
Anne Britt Sævig Årdal	Johannes Martens
Hans Josef Groh	Kristine Martens
Cecilia Götestam	Jan Clemens Carlsen

Resonating with the Universe

A strong object of fascination in modern mathematics is the study of dynamical systems, which allows us to formalize and predict complex phenomena, and create models that can be explored with increased precision through the processing power of modern computers, unfolding levels of reality previously unavailable to mankind. The behaviour of fluids, the mutations of a growing organism, the stability of a market or the weather are just some of the occurrences that dynamical system theory models in ‘evolution functions’ called maps. When several dynamical systems interact and influence each other’s evolution and ‘lock’, meaning their frequencies become co-dependent, such as the processes of breathing and the beating of the heart within the human body, the mathematical function that describes them is called a ‘circle map’. There are many layers to why Kaija Saariaho picked this image as a title for one of her pieces, layers fundamental to her musical discourse.

When the tonal system was deemed outdated by many leading composers in the early twentieth century, what was at stake was not simply the idea that music was not any more to be written solely within a limited number of keys, structured around a tonic note. An age-old tradition, tinged with the legacy of Greek philosophy as filtered by Christian theologians and music theorists, had established the idea that the organization of the tonal sound world was a reflection of the broader organization both of the universe and of man, a transposition of the harmony of the spheres echoed in the humours and emotions within ourselves. Hence, atonality did not only leave composers with unprecedented and vertiginous freedom; most importantly they had to face the fact that the cosmos is complex and messy, that their craft no longer grants them direct access to its fabric, and that humanity’s place and role in the big picture is anyway rather marginal and negligible.

But new horizons opened up. Composers of the generation before Saariaho’s

submerged themselves in dynamical systems theory, realizing that mathematical descriptions of reality, when applied to sound parameters, could also be used to generate musical gestures and structures, while reconnecting music with the secret inner workings of the universe, in the same way that Debussy was interested in imitating the very movements of nature, its ‘curves’ and ‘arabesques’, in his ‘harmonic melodies’. Some, like Iannis Xenakis, used mathematics and probability extensively to generate musical complexity, and not just to create series of notes: after the revolution of Integral Serialism, pitch had ceased to be the main parameter as in melodic tonal music, and much attention was also given to duration, loudness, location in space and timbre, i.e. sound colour. The latter was a major source of fascination for Spectral composers, Gérard Grisey and Tristan Murail using electronic tools to analyze the nature of sound itself, and the following generation studying how sound is perceived with the input of psychoacoustics, all means to learn how to sculpt it with new insight. Instrumental in mathematics, the computer consequently became a crucial device in musical creation too, and gave birth to new tools to analyze, synthetize, organize and notate sounds.

Much of this research was happening at the IRCAM in Paris (the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music), which Kaija Saariaho, at the age of 29, joined for training in 1982, just five years after its creation by Pierre Boulez. In this hive of activity devoted to the collaboration between musicians, scientists and programmers, Saariaho did not simply gorge herself on intellectual debate and artistic invention, but came to play a major role in them. Her work at the institution produced many groundbreaking pieces mixing live instruments and electronics, greatly informed her writing even in purely acoustic music, and contributed to the development of software and technology that she, like many other composers, still uses.

Saariaho’s œuvre, which brings together many techniques prevalent in her student years, is remarkably explicit in its project of recreating – through the means

of music – that lost connection between us and nature, cosmos, the greater scale, depending on how one prefers to name it. Many of her pieces are named after natural phenomena that serve as a starting point to her compositional process, including major early works such as her string quartet with electronics *Nymphéa* (1987), inspired by the symmetries and transformations of water lilies on the surface of water, or *Lichtbogen* for orchestra and electronics (1986), triggered by the spectacle of the aurora borealis in the sky of Lapland, and based on harmonic material stemming from the spectral analysis of the multiphonics of a cello – making the tissue of sound scintillate in a manner similar to how the earth's magnetic field affects the charged particles brought into our atmosphere by solar winds, made visible in the form of Northern Lights. Written a decade later, *Neiges* (1998), which is performed on this recording in its version for twelve cellos, stems from a similar type of inspiration – in this case, various qualities of snow – and explores instrumental languages and colours similar to those found in Saariaho's earlier works, this time without the help of electronics.

However, like the other works on this recording, which are also from a later, more mature period of the composer's output, *Neiges* was written with the help of computer analysis and has all over it the fingerprints of Saariaho's earlier electronic research: its consummate savouring of colour shapes, a soundscape immediately recognizable as personal to its maker, created by the permanent interplay between one instrument and the other, pitched sound and noise, harmony and dissonance, and musical parameters interpolated to blur and taunt our perception, as bow movements teasingly take us slowly from soft harmonics and notes to scratching noises and back. Between the larger works recorded here, *Neiges* can be enjoyed as a meditative contemplation, five sketches or études to which one can listen, rather than as fully drawn pictures, as five beginnings that, like walks into a snowy landscape, don't lead anywhere but silence.

The other pieces on the programme deal with the same artistic premise, but incorporate an added level of complexity and drama. The orchestra, rather than relishing in its own sound and exploring it, has to deal with a foreign body and be influenced by it. We witness three forms of interaction between two dynamical systems, in which Saariaho's familiar paradigm of electronics echoing and transforming a live instrument is not realized but transposed to new levels.

Saariaho's first concerto *Graal Théâtre* (1994) and her recent *Vers toi qui es si loin* (2018), which is a transcription for violin and orchestra of the final aria of her first opera *L'Amour de loin* (2000), were born from similar sources and gestures: musically, from her exploration of the interactions between a soloist and an orchestra without electronics, and thematically, from the corpus of medieval literature, respectively the legends of the Grail and the story of the troubadour Jaufré Rudel, both brought to the composer in French rewritings by the poet Jacques Roubaud (b. 1932). The narrative content has little musical bearing other than distant inspiration, similar in that respect to the exotic medieval and Persian modes and colours that one could be tempted to recognize on this recording, and similar to the images of nature that inspire some of Saariaho's other works: the adventures of knights, like the experience of snow, helped unify the compositional process, but they also dissolved in its course, leaving in the end only a couple of words in the title with the hope of inspiring, in turn, the performer and the listener. We should be warned to expect not a detailed expansion of the idea expressed in the title, but an invitation to make free associations. In the background of these works does however lie the Christian mysticism of the original sources, realized musically: *Graal Théâtre* is the quest of a violinist working his way through musical landscapes and battling the orchestra and its various sections, trying to impose rhythm and colours and mimicking theirs, and finding in the second part a way to create with them an integrated, organic musical whole. Originally a prayer to the dead lover identified with

a God whose name can only be Love, *Vers toi qui es si loin*, on the other hand, displays the soloist against a delicate, ethereal orchestral texture into which he blends seamlessly, and where the unity of the self and the universe is realized without putting up a fight, for one fragile moment.

Circle Map (2012) turns this entire traditional setting that is customary in operas and concertos upside down: the human character, the individual self, personified by the voice of the poet Rumi (1207–73), is not showcased in the musical and visual foreground, but dematerialized as an invisible and absent figure that only makes occasional appearances, through a processed recording of Rumi's poems in the original Persian, heard in the electronics. Clément Mao – Takacs, who has conducted many of Saariaho's orchestra and stage pieces, describes how unusual this situation is in the composer's output, and in a concert context in general: the piece is performed like a work for orchestra alone, and – without any need for the conductor to cue the voice and perform in dialogue with it as he would do in a piece featuring a soloist – the electronics emerge, seemingly from the musical fabric itself. In *Graal Théâtre*, it is clear from the opening bars of each movement that the orchestral material is born from the sound of the solo violin, as displayed nakedly in pure harmonics and scales: we understand the self is embarking on a journey within his own inner world; the landscapes and demons come from himself. *Circle Map* uses very similar devices: as in Saariaho's concertos and operas, rhythmical cells and sound colours are all built from the material of the 'soloist', in this case the spoken voice whose very breathing and harmonics are echoed by the woodwind. But rather than making this origin clear in the exposition of the piece, the composer suggests to the listener that the voice is only something fleeting that emerges within the orchestra, an ephemeral phenomenon. And so the speaking voice doesn't have to struggle to find its place within the cosmic whole: the voice only has to realize that, proceeding from the same material, it is not an alien component but organically

belongs to the broader musical fabric from the beginning – only one of its many manifestations, like the solo flute that discretely opens each movement but is not revealed as a key image to the text until the end. That is also the Sufi mystical message of Rumi: the soul suffers from the feeling of being separated from its source, until it makes the journey to understand the greater unity of the universe to which it belongs.

In this sense, the circle map image of two systems synchronizing is unified with the circular dance of Rumi's Whirling Dervishes, who by spinning try to join the greater dance of planets. 'Turn as the earth and the moon turn/circling what they love': it is perhaps no coincidence that the never-repeating but mutually interfering and synchronizing orbits of the earth, the moon and the sun are the classical illustration of a fundamental case of dynamical systems theory, the three-body problem. There is, in Kaija Saariaho's music, no discontinuity between the scientific ideas that irrigate her craftsmanship on a conceptual and technical level, and the mystical thoughts that inspire her and which her works so purely express: all hail the fundamental unity of reality by exploring its processes from the cosmic scale to the microscopic scale, and place the listener in the middle of it.

In the words of the philosopher and mystic Simone Weil (1909–43), to whom Saariaho devoted an oratorio that she has described as her spiritual testament, this is the ideal of a vision that reconciles the mind and the heart, a science not leading to dehumanizing barbarity, but attempting to be something 'that a human mind can love': 'the study of the beauty of the world'.

© Aleksi Barrière 2019

Award-winning violinist **Peter Herresthal** has appeared with orchestras and ensembles worldwide, including the Melbourne Symphony Orchestra (with Thomas Adès conducting his own concerto at the Melbourne Festival), Vienna Radio Symphony Orchestra (at the Wiener Konzerthaus), BBC Philharmonic Orchestra and the London Sinfonietta, as well as giving numerous performances with the leading Scandinavian orchestras, such as the Oslo and the Royal Stockholm Philharmonic Orchestras.

Herresthal has to date recorded sixteen violin concertos, earning nominations to Spellemannprisen (the ‘Norwegian Grammy’) no less than nine times, and winning the award four of those occasions. Released by BIS, his disc of the concertos by Per Nørgård was shortlisted for a *Gramophone* Award and singled out in *The Strad* (‘The Strad Recommends’) and *International Record Review* (‘IRR Outstanding’). In the period 2016–19 he has toured Europe and the USA with Kaija Saariaho’s violin concerto *Graal Théâtre*, giving more than fifteen performances and also filming a performance for the BBC, and more recently also with her *Vers toi qui es si loin*, written for him. Peter Herresthal is a professor at the Norwegian Academy of Music and a visiting professor at the Royal College of Music, London and the NYU Steinhardt School in New York. He performs on a violin by G.B. Guadagnini from Milan, 1753.

<http://peterherresthal.com>

The **Oslo Philharmonic Orchestra**, founded in 1919, is Norway’s national orchestra and performs 60–70 symphonic concerts annually in the Oslo Concert Hall. Under Mariss Jansons, chief conductor from 1979 until 2002, the orchestra rose to international fame, touring the major concert venues in Europe, North and South America and East Asia. Between 2007 and 2013, under the leadership of Jukka-Pekka Saraste, currently conductor laureate, the orchestra continued to perform at

prestigious venues in major European cities. Vasily Petrenko was appointed new chief conductor in 2013, and has taken the orchestra to the BBC Proms and the Edinburgh International Festival (twice), and other major European venues, as well as to Japan (the Toshiba Grand Concerts), Hong Kong and Taipei. Highlights of the orchestra's centenary season 2019/20 include an appearance at the Enescu Festival in Bucharest followed by a major European tour.

As a recording orchestra, the Oslo Philharmonic made a name for itself already in the 1980s and now has an extensive and critically acclaimed discography. Its subscription series in Oslo boasts appearances by some of the finest musicians in the world, and the orchestra regularly commissions new works, by composers such as Steve Reich, Kaija Saariaho and Bent Sørensen in addition to a number of young Norwegian composers.

<https://ofo.no>

Clément Mao – Takacs graduated from the Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris and the Accademia Chigiana in Sienna. He was awarded the Prix ‘Jeune Talent’ by the Fondation del Duca in 2008 and 2013 he became the first conductor to receive an award from the Fondation Cziffra.

As a guest conductor Mao – Takacs has been invited to give concerts by the Norwegian Radio Orchestra, Stavanger Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic, Odense Symphony Orchestra, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre Symphonique de Bretagne, Festival Orchestra of Sofia, Avanti! Chamber Orchestra (Finland) and BIT20 (Norway). In 2011 he founded the Secession Orchestra, of which he is both artistic and musical director. With the ideals of the Viennese Secession movement as its point of departure, the repertoire encompasses music from Mahler and Debussy through rarely performed scores to contemporary music. Mao – Takacs and the orchestra give some fifty concerts each year including resi-

dencies at the Fondation Singer-Polignac, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Festival de Saint Denis and Festival de Royaumont.

As a specialist in Kaija Saariaho's music, Clément Mao – Takacs has conducted the world première and several national premières of the chamber version of her opera *La Passion de Simone*, including performances in Bratislava, Saint-Denis, Lublin, Clermont-Ferrand, Copenhagen, Bergen and Nantes. He also gave the world première of the chamber version of Saariaho's *Quatre Instants* and the Danish première of her cello concerto *Notes on Light*.

<http://clementmaotakacs.com>

In Resonanz mit dem Universum

Das Studium dynamischer Systeme ist ein ungemein faszinierendes Thema der modernen Mathematik. Es ermöglicht uns, komplexe Phänomene zu formalisieren und zu prognostizieren; es lässt uns Modelle erstellen, die durch die Rechenleistung moderner Computer mit erhöhter Präzision erforscht werden können und Ebenen der Realität entfalten, die der Menschheit bislang unbekannt waren. Das Verhalten von Flüssigkeiten, die Mutationen eines wachsenden Organismus, die Stabilität eines Marktes oder das Wetter sind nur einige der Ereignisse, für die die dynamische Systemtheorie mit „Entwicklungsfunktionen“ bzw. Abbildungen Modelle schafft. Wenn mehrere dynamische Systeme interagieren und wechselseitig ihre Entwicklung und „Kopplung“ beeinflussen, d.h. ihre Frequenzen sich aufeinander abstimmen – wie z.B. die Prozesse der Atmung und des Herzschlags im menschlichen Körper –, wird die mathematische Funktion, die sie beschreibt, als „circle map“ (Kreisabbildung) bezeichnet. Es gibt viele Gründe, warum Kaija Saariaho dieses Bild als Titel für eine ihrer Kompositionen gewählt hat, Gründe, die für ihren musikalischen Diskurs wesentlich sind.

Als viele führende klassische Komponisten Anfang des 20. Jahrhunderts das Tonsystem als veraltet abtaten, ging es um mehr als nur darum, dass Musik nicht mehr nur innerhalb einer begrenzten, um einen Grundton herum gruppierten Anzahl von Tonarten komponierte werden solle. Eine Jahrtausende alte Tradition, verknüpft mit dem Vermächtnis der griechischen Philosophie und gefiltert von christlichen Theologen und Musiktheoretikern, hatte die Vorstellung etabliert, die Organisation der tonalen Klangwelt sei ein Spiegelbild der Organisation sowohl des Universums als auch des Menschen – eine Transposition der Sphärenharmonie, die in unseren eigenen Körpersäften und Emotionen widerhalle. Die Atonalität verschaffte den Komponisten also nicht nur beispiellose und schwindelerregende Freiheit – vor

allem mussten sie sich nun der Tatsache stellen, dass der Kosmos komplex und chaotisch ist, dass ihr Handwerk ihnen keinen direkten Zugang mehr zu seinem Aufbau gewährte und dass der Platz und die Rolle der Menschheit im großen Ganzen ohnehin eher marginal und unerheblich ist.

Aber es eröffneten sich neue Horizonte. Komponisten der Generation vor Saariaho vertieften sich in die Theorie dynamischer Systeme und erkannten, dass mathematische Beschreibungen der Realität, wenn sie auf Klangparameter angewendet wurden, auch dazu verwendet werden konnten, musikalische Gesten und Strukturen zu erzeugen, dieweil sie die Musik wieder mit dem geheimen Innenleben des Universums verbanden – ähnlich wie Debussy daran interessiert war, die reinen Bewegungen der Natur, ihre „Kurven“ und „Arabesken“, in seinen „Obertonmelodien“ nachzuahmen. Manche, wie Iannis Xenakis, nutzten Mathematik und Wahrscheinlichkeitsrechnung in ausgiebiger Weise zur Erzeugung musikalischer Komplexität – und nicht nur, um Tonfolgen zu erzeugen: Nach der Revolution der seriellen Musik war die Tonhöhe nicht länger Hauptparameter (wie bei der melodisch orientierten tonalen Musik), sondern man legte großen Wert auch auf Dauer, Lautstärke, räumliche Lokalisation und Timbre, d.h. Klangfarbe. Letztere faszinierte insbesondere die Spektralkomponisten: Gérard Grisey und Tristan Murail setzten elektronische Mittel zur Analyse der Beschaffenheit des Klanges selbst ein. Die nachfolgende Generation untersuchte mit Hilfe der Psychoakustik die Wahrnehmung des Klangs, um zu lernen, wie man ihn mit neuen Erkenntnissen gestalten könne. Der Computer, in der Mathematik von zentraler Bedeutung, wurde so auch zu einem entscheidenden Instrument des musikalischen Schaffensprozesses und brachte neue Mittel zur Analyse, Synthese, Organisation und Notation von Klängen hervor.

Ein Großteil dieser Forschung fand am IRCAM (Forschungsinstitut für Akustik/Musik) in Paris statt, wo Kaija Saariaho nur fünf Jahre nach der Gründung durch Pierre Boulez ab 1982 im Alter von 29 Jahren studierte. In diesem Bienenstock der

Zusammenarbeit von Musikern, Wissenschaftlern und Programmierern hat Saariaho nicht nur die intellektuellen Debatten und den künstlerischen Freigeist in sich aufgesogen, sondern auch eine wichtige Rolle gespielt. Ihre Arbeit am IRCAM führte zu vielen bahnbrechenden Stücken, in denen sich Instrumente und Elektronik live mischen, sie beeinflusste ihr Komponieren auch in der rein akustischen Musik und trug zur Entwicklung von Software und Technologie bei, die Saariaho – wie viele andere Komponisten – auch heute noch verwendet.

Saariahos Schaffen, in dem zahlreiche Techniken ihrer Studienzeit zusammenkommen, hat sich mit bemerkenswerter Klarheit zum Ziel gesetzt, mittels der Musik das verlorene Band zwischen uns und der Natur, dem Kosmos oder dem großen Ganzen (je nach terminologischer Vorliebe) wiederherzustellen. Viele ihrer Stücke sind nach Naturphänomenen benannt, die dem Kompositionssprozess als Ausgangspunkt dienen, darunter große Frühwerke wie ihr Streichquartett mit Elektronik *Nymphéa* (1987), inspiriert von den Symmetrien und Wandlungen von Seerosen auf der Wasseroberfläche, oder *Lichtbogen* [im Original dt.] für Orchester und Elektronik (1986), das vom Schauspiel des Polarlichts am Himmel von Lappland angeregt wurde und auf harmonischem Material basiert, welches aus der Spektralanalyse der Multiphonics eines Violoncellos stammt – was das Klanggewebe auf ähnliche Weise funkeln lässt, wie das Magnetfeld der Erde die durch Sonnenwinde in unsere Atmosphäre gebrachten geladenen Teilchen beeinflusst und in Form von Nordlichtern sichtbar macht. Das ein Jahrzehnt später komponierte *Neiges* (*Schnee*, 1998), das hier in seiner Fassung für zwölf Violoncelli eingespielt wurde, geht auf eine ähnliche Inspiration zurück – in diesem Fall: verschiedene Arten von Schnee – und erforscht instrumentale Sprachen und Farben, die denen in Saariahos früheren Werken ähneln, diesmal indes ohne elektronische Unterstützung.

Wie die anderen Werke dieses Albums jedoch, die ebenfalls aus einer späteren, reiferen Schaffensperiode der Komponistin stammen, ist *Neiges* mit Hilfe von com-

putergestützter Analyse entstanden und zeigt überall die Spuren von Saariahos früher elektronischer Forschung: Das völlige Auskosten der Farben konturiert eine Klanglandschaft, wie sie für ihre Schöpferin charakteristisch ist, erzeugt durch das permanente Wechselspiel zwischen einem Instrument und dem anderen, zwischen festen Tonhöhen und Geräuschen, Harmonie und Dissonanz; verschiedentlich werden musikalische Parameter eingeschaltet, um unsere Wahrnehmung zu verwischen und zu necken, etwa wenn die Bewegungen des Bogens uns langsam von weichen Flageoletts und Tönen hin zu Kratzgeräuschen und wieder zurück führen. Zwischen den hier eingespielten größeren Werken lässt sich *Neiges* als meditative Betrachtung erleben – fünf Skizzen oder Etüden, die man nicht als vollständig skizzierten Bilder, sondern als fünf Anfänge hören kann, die, wie Spaziergänge in eine verschneite Landschaft, nirgendwo hinführen außer in die Stille.

Die anderen Stücke dieses Albums verhandeln die gleiche künstlerische Prämissen, beinhalten aber ein zusätzliches Moment Komplexität und Dramatik. Anstatt sich an seinem eigenen Klang zu erfreuen und ihn zu erkunden, sieht sich das Orchester einem Fremdkörper gegenüber – und der Beeinflussung, die von ihm ausgeht. Wir erleben drei Formen der Interaktion zwischen zwei dynamischen Systemen, in denen Saariahos vertrautes Modell der Live-Elektronik, die ein Instrument widerspiegelt und transformiert, nicht einfach realisiert, sondern auf neue Ebenen gehoben wird.

Saariahos erstes Konzert *Graal Théâtre* (1994) und ihr jüngstes Konzert *Vers toi qui es si loin* (*Vor dir, der du so fern bist* – eine Transkription [2018] der Schlussarie ihrer ersten, 2000 uraufgeführten Oper *L'Amour de loin* [*Die Liebe aus der Ferne*] für Violine und Orchester) wurden aus ähnlichen Quellen und Gesten geboren – in musikalischer Hinsicht aus der Erforschung der Interaktionen zwischen einem Solisten und einem Orchester (ohne Elektronik), in thematischer Hinsicht aus dem Fundus der mittelalterlichen Literatur bzw. den Gralslegenden und der

Geschichte des Troubadors Jaufré Rudel, die der Komponistin beide in französischen Neufassungen des Dichters Jacques Roubaud (geb. 1932) begegneten. Der narrative Inhalt ist in musikalischer Hinsicht wenig mehr als eine entfernte Inspiration, ganz ähnlich den exotischen mittelalterlichen und persischen Modi und Farben, die man auf dieser Aufnahme meint erkennen zu können, und ähnlich den Naturbildern, die einige von Saariahos anderen Werken inspirieren: Wie das Erlebnis des Schnees trugen die ritterlichen Abenteuer dazu bei, den Kompositionssprozess zu vereinheitlichen; in seinem Verlauf aber lösten sie sich auf, um schließlich nur einige Worte im Titel zurückzulassen – in der Hoffnung, nun Interpreten und Zuhörer zu inspirieren. Wir sollten keine detaillierte Ausführung der im Titel geäußerten Idee erwarten, sondern eine Einladung zu freier Assoziation. Im Hintergrund dieser Werke steht jedoch die christliche, musikalisch umgesetzte Mystik ihrer ursprünglichen Quellen: *Graal Théâtre* ist die Heldenreise eines Violinisten, der musikalische Landschaften durchmisst und gegen das Orchester und seine verschiedenen Gruppen kämpft, wobei er versucht, seine Rhythmen und Farben durchzusetzen und die ihren zu imitieren, um im zweiten Teil einen Weg zu finden, mit ihnen ein integriertes, organisches musikalisches Ganzes zu bilden. *Vers toi qui es si loin hingegen* – im Original ein Gebet an den toten Geliebten, der mit einem Gott gleichgesetzt wird, welcher nur „Liebe“ heißen kann – zeigt den Solisten vor einer zarten, ätherischen Orchestertextur, in die er sich nahtlos einfügt und in der, kampflos und für einen zerbrechlichen Moment, die Einheit des Selbst und des Universums verwirklicht wird.

Circle Map (Kreisabbildung, 2012) stellt diesen gesamten traditionellen Rahmen, der in Opern und Konzerten gebräuchlich ist, auf den Kopf: Der menschliche Charakter, das Individuum, verkörpert durch die Stimme des Dichters Rumi (1207–1273), wird nicht im musikalischen und visuellen Vordergrund präsentiert, sondern zur unsichtbaren und abwesenden Figur entmaterialisiert, die sich nur gele-

gentlich vernehmen lässt: als bearbeitete, elektronisch vermittelte Aufnahme von Rumis Gedichten im persischen Original. Clément Mao – Takacs, der viele Orchester- und Bühnenwerke von Saariaho dirigiert hat, hat beschrieben, wie ungewöhnlich diese Situation im Schaffen der Komponistin und im Kontext eines Konzerts ist: Das Stück wird aufgeführt wie ein Werk für Orchester allein; ohne dass der Dirigent der Stimme Einsätze geben oder mit ihr in Dialog treten müsste, wie er es in einem Werk mit einem Solisten tun würde, wächst gleichsam aus der musikalischen Faktur selbst die elektronische Schicht hervor. In *Graal Théâtre* machen die Anfangstakte eines jeden Satzes klar, dass das Orchestermaterial aus dem Klang der Solovioline geboren ist, wie er sich „nackt“ in reinen Obertönen und Skalen darstellt: Wir erkennen, dass das Selbst auf eine Reise in sein eigenes Inneres geht; die Landschaften und Dämonen kommen aus ihm selbst. *Circle Map* verwendet sehr ähnliche Mittel: Wie in Saariahos Konzerten und Opern werden alle rhythmischen Zellen und Klangfarben aus dem Material des „Solisten“ gebildet – in diesem Fall der Sprechstimme, deren Atem und Obertöne die Holzblasinstrumente widerspiegeln. Statt jedoch diesen Ursprung in der Exposition des Stückes deutlich zu machen, suggeriert die Komponistin dem Hörer, dass die Stimme nur etwas Flüchtiges sei, das im Orchester entsteht, ein vergängliches Phänomen. Und so muss die Sprechstimme nicht darum kämpfen, ihren Platz im kosmischen Ganzen zu finden: Die Stimme muss nur erkennen, dass sie, ausgehend von demselben Material, keine fremde Komponente ist, sondern von Anfang an organisch zum musikalischen Gesamtgewebe gehört, dass sie nur eine seiner vielen Erscheinungsformen ist, wie die Soloflöte, die jeden Satz allein eröffnet, sich aber erst am Ende als ein Schlüssel für den Text offenbart. Dies ist auch die mystisch-sufistische Botschaft von Rumi: Die Seele leidet unter dem Gefühl, von ihrer Quelle getrennt zu sein, bis sie die Reise unternimmt, um die größere Einheit des Universums zu verstehen, der sie angehört.

In diesem Sinne wird die Kreisabbildung zweier sich synchronisierender Systeme mit dem Tanz von Rumis wirbelnden Derwischen vereinigt, die durch ihre Drehbewegungen versuchen, in den größeren Tanz der Planeten einzustimmen. „Dreh‘ dich, wie Erde und Mond sich drehen, / die umkreisen, was sie lieben“: Es ist vielleicht kein Zufall, dass die sich nie wiederholenden, sondern sich gegenseitig beeinflussenden und synchronisierenden Himmelsbahnen der Erde, des Mondes und der Sonne die klassische Beispiel für ein Grundphänomen der Theorie dynamischer Systeme sind: des Dreikörperproblems. In Kaija Saariahos Musik gibt es keine Diskontinuität zwischen den wissenschaftlichen Ideen, die ihre Kunstfertigkeit auf konzeptioneller und technischer Ebene befruchten, und den mystischen Gedanken, die sie inspirieren und die ihre Werke so rein ausdrücken: Sie alle preisen die grundlegende Einheit der Realität, indem sie ihre Prozesse von der kosmischen bis zur mikroskopischen Skala erforschen und den Hörer dabei ins Zentrum stellen.

Mit den Worten der Philosophin und Mystikerin Simone Weil (1909–1943), der Saariaho ein Oratorium gewidmet hat, das sie als ihr spirituelles Testament bezeichnet hat, handelt es sich hier um das Ideal einer Vision, die Geist und Herz versöhnt, eine Wissenschaft, die nicht zu entmenschlicher Barbarei führt, sondern versucht, etwas zu sein, „das ein menschlicher Geist lieben kann“: „das Studium der Schönheit der Welt“.

© Aleksi Barrière 2019

Der preisgekrönte Violinist **Peter Herresthal** tritt weltweit mit Orchestern und Ensembles wie dem Melbourne Symphony Orchestra (mit Thomas Adès als Dirigent seines eigenen Konzerts beim Melbourne Festival), dem Radio-Sinfonieorchester Wien (im Wiener Konzerthaus), dem BBC Philharmonic Orchestra und der London Sinfonietta auf und gibt zahlreiche Konzerte mit führenden skandinavischen Orchestern wie dem Oslo Philharmonic Orchestra und dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Herresthal hat bislang 16 Violinkonzerte aufgenommen, die nicht weniger als neunmal für den Spellemannprisen (den „norwegischen Grammy“) nominiert und viermal mit ihm ausgezeichnet wurden. Sein bei BIS veröffentlichtes Album mit den Konzerten von Per Nørgård kam auf die Shortlist für einen *Gramophone Award* und wurde von *The Strad* („The Strad Recommends“) und der *International Record Review* („IRR Outstanding“) ausgewählt. In den Jahren 2016–19 präsentierte er Kaija Saariahos Violinkonzert *Graal Théâtre* bei Konzertreisen durch Europa und die USA (über 15 Aufführungen und eine Filmaufnahme der BBC) sowie, in jüngerer Zeit, auch das für ihn geschriebene *Vers toi qui es si loin*. Peter Herresthal ist Professor an der Norwegischen Musikakademie sowie Gastprofessor am Royal College of Music, London, und an der NYU Steinhardt School in New York. Er spielt eine Geige von G. B. Guadagnini aus Mailand, 1753.

<http://peterherresthal.com>

Das 1919 gegründete **Oslo Philharmonic Orchestra** ist das norwegische Nationalorchester und gibt jährlich 60 bis 70 symphonische Konzerte im Konzerthaus Oslo. Unter Mariss Jansons, Chefdirigent von 1979 bis 2002, erwarb sich das Orchester international einen hervorragenden Ruf; Konzertreisen führten es in die wichtigsten Konzertsäle Europas, Nord- und Südamerikas und Ostasiens. Auch unter seinem heutigen Ehrendirigenten Jukka-Pekka Saraste trat das Orchester in den Jahren

2007 bis 2013 in renommierten Konzertsälen bedeutender europäischer Städte auf. 2013 wurde Vasily Petrenko zum neuen Chefdirigenten ernannt, der das Orchester zu den BBC Proms, zum Edinburgh International Festival (zweimal) und anderen wichtigen europäischen Veranstaltungsorten sowie nach Japan (Toshiba Grand Concerts), Hongkong und Taipeh führte. Höhepunkte der Jubiläums-Saison 2019/20 sind ein Auftritt beim Enescu-Festival in Bukarest sowie eine große Europatournee.

Mit seinen Einspielungen hat sich das Oslo Philharmonic Orchestra bereits in den 1980er Jahren einen vielgeachteten Namen gemacht; heute verfügt es über eine umfangreiche und von der Kritik gefeierte Diskographie. In seiner Konzertreihe in Oslo treten einige der hervorragendsten Musiker der Welt auf. Regelmäßig gibt das Orchester bei Komponisten wie Steve Reich, Kaija Saariaho und Bent Sørensen sowie einer Reihe junger norwegischer Komponisten neue Werke in Auftrag.

<https://ofo.no>

Clément Mao – Takacs absolvierte das Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris und die Accademia Chigiana in Siena. Er wurde 2008 von der Fondation del Duca mit dem Prix „Jeune Talent“ ausgezeichnet und erhielt 2013 als erster Dirigent eine Auszeichnung der Fondation Cziffra.

Als Gastdirigent wurde Mao – Takacs vom Norwegischen Radio-Symphonieorchester, dem Stavanger Symphony Orchestra, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Odense Symphony Orchestra, dem Orchestre National des Pays de la Loire, dem Orchestre Symphonique de Bretagne, dem Festival Orchestra of Sofia, dem Avanti! Chamber Orchestra (Finnland) und BIT20 (Norwegen) eingeladen. Im Jahr 2011 gründete er das Secession Orchestra, dessen Künstlerischer und Musikalischer Leiter er ist. Ausgehend von den Idealen der Wiener Secession, umfasst das Repertoire Musik von Mahler und Debussy über selten gespielte Werke bis hin zu zeitgenössischer Musik. Mao – Takacs und das Orchester geben jedes Jahr rund 50 Ko-

nzerte, darunter Residenzen bei der Fondation Singer-Polignac, im Musée du Louvre, im Musée d'Orsay, beim Festival de Saint-Denis und beim Festival de Royaumont.

Als Spezialist für Kaija Saariahos Musik hat Clément Mao – Takacs die Uraufführung und mehrere nationale Erstaufführungen der Kammerfassung ihrer Oper *La Passion de Simone* dirigiert, darunter Aufführungen in Bratislava, Saint-Denis, Lublin, Clermont-Ferrand, Kopenhagen, Bergen und Nantes. Außerdem leitete er die Uraufführung der Kammerfassung von Saariahos *Quatre Instants* und die dänische Erstaufführung ihres Cellokonzerts *Notes on Light*.

<http://clementmaotakacs.com>

En résonance avec l'univers

Les mathématiques modernes ont étudié avec une fascination particulière les «systèmes dynamiques», ces modèles qui permettent de formaliser les phénomènes complexes et prédire leur comportement. La puissance de traitement croissante des ordinateurs, en rendant possible l'exploration toujours plus précise de ces modèles, nous a donné accès à des niveaux de réalité auparavant inaccessibles à l'humanité. Le comportement des fluides, les mutations d'un organisme pendant sa croissance, la stabilité d'un marché ou encore les conditions météorologiques ne sont que quelques exemples d'entités que la théorie des systèmes dynamiques modélise grâce à des «fonctions d'évolution» appelées applications. Lorsque plusieurs systèmes dynamiques entrent en interaction, et par la suite influencent leurs évolutions respectives et se retrouvent verrouillés ou couplés (c'est-à-dire que leurs fréquences deviennent co-dépendantes), comme cela se produit à l'intérieur du corps humain avec la respiration ou le battement du cœur, la fonction mathématique qui décrit cette relation est nommée «application du cercle» (*circle map* en anglais). Il y a plusieurs raisons au choix de Kaija Saariaho de nommer d'après ce concept scientifique une de ses œuvres, raisons qui s'avèrent liées aux fondements de son discours musical.

Quand, au début du 20^e siècle, de nombreux compositeurs classiques ont estimé que le système tonal était dépassé, l'enjeu n'était pas simplement l'idée que la musique ne devait plus être écrite dans un nombre limité de tonalités, structurées autour d'une note principale appelée tonique. Une tradition séculaire, teintée de l'héritage de la philosophie grecque telle que filtrée par des théologiens et théoriciens de la musique chrétiens, avait établi l'idée que l'organisation du monde tonal était le reflet de l'organisation générale de l'univers autant que de l'homme, une transcription de l'harmonie des sphères qui se traduisait aussi dans les humeurs et les émo-

tions qui nous traversent. Ainsi, l'atonalité n'a pas seulement donné aux compositeurs une liberté de création vertigineuse et sans précédent, mais surtout ceux-ci ont dû faire face au fait que le cosmos était complexe et désordonné, que leur métier ne leur donnait plus directement accès à ses rouages essentiels, et que la place et le rôle de l'humanité dans ce grand désordre étaient de toute façon plutôt marginaux et négligeables.

Mais de nouveaux horizons se sont ouverts. Les compositeurs de la génération des professeurs de Saariaho se sont immisés dans la théorie des systèmes dynamiques, réalisant que les descriptions mathématiques de la réalité, appliquées aux paramètres sonores, pouvaient aussi être utilisées pour générer des structures et des gestes musicaux, tout en reconnectant la musique avec le fonctionnement secret de l'univers, de la même manière que Debussy avait cherché à imiter les mouvements mêmes de la nature, ses «courbes» et «arabesques», dans ses «mélodies harmoniques». Certains, comme Iannis Xenakis, ont largement utilisé les mathématiques et les probabilités pour générer une complexité musicale, et pas seulement sous la forme de séries de hauteurs : après la révolution du sérialisme intégral, la hauteur des notes a cessé d'être le paramètre principal, comme elle l'était dans les mélodies de la musique tonale. Une attention égale fut dès lors accordée à la durée, à l'intensité, à sa localisation spatiale et au timbre, c'est-à-dire la couleur sonore. Cette dernière constitua un objet majeur de fascination pour les compositeurs spectraux comme Gérard Grisey et Tristan Murail, qui utilisèrent des outils électroniques pour analyser la nature physique du son, et pour la génération suivante qui s'intéressa à l'étude de sa perception grâce aux apports de la psychoacoustique – autant de moyens d'apprendre à sculpter les sons de façon plus informée. Instrument crucial dans le champ des mathématiques, l'ordinateur l'est ainsi aussi devenu dans la création musicale, et a permis la création de nouveaux outils d'analyse, de synthèse, d'organisation et de notation des sons.

Une grande partie de ces recherches s'est déroulée à l'IRCAM de Paris (Institut de recherche et de coordination acoustique / musique), que Kaija Saariaho, alors âgée de 29 ans, a rejoint en 1982, cinq ans seulement après sa création par Pierre Boulez. Dans cette véritable ruche dédiée à la collaboration entre musiciens, scientifiques et programmeurs, Saariaho ne s'est pas seulement nourrie de débats intellectuels et de créations artistiques, mais y a participé et y a joué un rôle majeur. Son travail dans cette institution a donné lieu à de nombreuses pièces novatrices mêlant électronique et instruments acoustiques et a grandement influencé son écriture, y compris dans sa musique purement acoustique, sans compter sa contribution au développement de logiciels et de technologies que Saariaho, comme de nombreux autres compositeurs, utilise encore à ce jour.

L'œuvre de Saariaho, qui convoque de nombreuses techniques en vogue durant ses années d'études, est remarquablement explicite dans son projet de recréation par la musique du lien entre l'humain et la nature – le cosmos – la grande échelle, selon le nom qu'on souhaite lui donner. Plusieurs de ses compositions sont nommées d'après des phénomènes naturels qui ont servi de point de départ à son processus de composition, y compris des œuvres majeures comme son quatuor à cordes avec électronique *Nymphéa* (1987), inspiré par les symétries et transformations des nymphéas à la surface de l'eau, ou *Lichtbogen* pour orchestre et électronique (1986), qui trouve son origine dans le spectacle des aurores boréales observées dans le ciel de Laponie, et construit sur des matériaux harmoniques issus de l'analyse spectrale des multiphoniques d'un violoncelle – faisant scintiller le tissu sonore de la même façon que le champ magnétique terrestre réagit aux particules chargées apportées dans notre atmosphère par les vents solaires, phénomène rendu visible sous la forme d'aurores boréales. Composé dix ans plus tard, *Neiges* (1998), que l'on retrouve sur cet enregistrement dans sa version pour douze violoncelles, résulte d'une source d'inspiration similaire – en l'occurrence divers types de neige – et

explore des couleurs et des langages instrumentaux semblables à ceux que l'on retrouve dans les œuvres antérieures de Saariaho, cette fois sans le recours à l'électronique.

Cependant, comme les autres œuvres de cet enregistrement qui datent d'une période plus tardive de la production de la compositrice, *Neiges* a été composé à l'aide de l'analyse informatique et porte la trace des recherches électroniques antérieures de Saariaho : l'exploration jouissive du timbre donne lieu à un paysage sonore immédiatement reconnaissable, créé par le jeu permanent entre un instrument et l'autre, entre les sons de hauteur déterminée et le bruit, entre l'harmonie et la dissonance, entre les paramètres musicaux interpolés pour mieux brouiller et titiller notre perception, les mouvements de l'archet nous faisant passer doucement des harmoniques et des notes euphoniques aux sons grattés et écrasés, et vice-versa. Parmi les œuvres de plus grande ampleur enregistrées ici, *Neiges* s'offre comme une contemplation méditative, cinq esquisses ou études que l'on peut écouter comme, plutôt que des tableaux complets, autant de commencements qui, comme des promenades dans un paysage enneigé, ne mènent nulle part, sinon dans le silence.

Les autres pièces traitent la même thématique artistique mais intègrent un niveau supplémentaire de complexité et de drame. L'orchestre, plutôt que d'explorer sa propre sonorité et de s'en délester, doit traiter avec un corps étranger et se laisser influencer par celui-ci. Nous assistons ainsi à trois exemples d'interactions entre deux systèmes dynamiques, dans lesquels le paradigme familier de Saariaho – l'électronique répondant à l'instrument acoustique physiquement présent, et le transformant – n'est pas réalisé mais transposé à de nouveaux niveaux.

Le premier concerto de Saariaho, *Graal Théâtre* (1994), et son récent *Vers toi qui es si loin* (2018), qui est une transcription pour violon et orchestre du dernier air de son premier opéra *L'Amour de loin* (2000), sont issus de sources et de gestes

similaires : musicaux d'une part, par l'exploration sans électronique des interactions entre un soliste et un orchestre, et thématiques d'autre part, par le corpus de la littérature médiévale, respectivement la légende du Graal et l'histoire du troubadour Jaufré Rudel, toutes deux parvenues à la compositrice dans les réécritures contemporaines du poète Jacques Roubaud (né en 1932). Le contenu narratif a peu de portée musicale autre qu'une inspiration indirecte, semblable en cela aux exotiques modes et couleurs médiévales ou persanes que l'on pourrait être tenté de reconnaître sur cet enregistrement, et comparable aussi aux images de la nature qui inspirent certaines des autres œuvres de Saariaho : les aventures des chevaliers, comme l'expérience de la neige, ont aidé à unifier le processus compositionnel, mais elles se sont dissoutes au fil de celui-ci, ne laissant d'autre trace que les quelques mots du titre, avec l'espoir qu'ils inspirent, à leur tour, l'interprète et le public. Il ne faut pas s'attendre à un développement détaillé de l'idée exprimée dans le titre mais plutôt à une invitation à former nos propres associations libres. À l'arrière-plan de ces œuvres se trouve cependant le mysticisme chrétien des sources originales, réalisé musicalement : *Graal Théâtre* est la quête d'un violoniste qui se fraie un chemin à travers les paysages musicaux et lutte contre l'orchestre et ses différentes sections, tantôt cherchant à leur imposer ses tempi et son timbre et tantôt imitant les leurs, et trouvant dans la seconde partie un moyen de créer avec eux un tout musical intégré et organique. Au contraire, *Vers toi qui es si loin*, originellement une prière à l'amant mort identifié à un Dieu dont le nom ne peut être qu'Amour, nous présente le soliste en superposition à une texture orchestrale délicate et éthérée dans laquelle il se fond harmonieusement, et où l'unité du moi et de l'univers se réalise sans combat, le temps d'un instant fragile.

Circle Map (2012) bouleverse ce dispositif traditionnel des opéras et des concertos : le personnage humain, le moi individuel, représenté par la voix du poète Rumi (1207–1273), n'est pas mis au premier plan musical et visuel, mais au con-

traire dématérialisé en figure invisible et absente, qui ne se manifeste que de manière occasionnelle sous la forme d'un enregistrement des poèmes persans de Rumi, qui se fait entendre dans la partie électronique de l'œuvre. Clément Mao – Takacs, qui a dirigé de nombreuses compositions orchestrales et scéniques de Saariaho, décrit à quel point cette situation est inhabituelle dans la production de la compositrice et dans un contexte de concert en général : la pièce est interprétée comme une œuvre pour orchestre seul, et – sans que le chef n'ait à diriger la voix et à dialoguer avec elle comme ce serait le cas avec un soliste – l'électronique émerge, semble-t-il du tissu musical même. Dans *Graal Théâtre*, il ressort clairement des premières mesures de chaque mouvement que la matière orchestrale naît de la sonorité du violon soliste, présentée dans toute sa pureté dans des harmoniques et des gammes ascendantes : on comprend que le moi s'engage dans un voyage dans son propre univers intérieur ; c'est de lui-même que procèdent les paysages et les démons qu'il rencontre. *Circle Map* utilise des dispositifs très similaires : comme dans les concertos et les opéras de Saariaho, les cellules rythmiques et les couleurs sonores sont toutes construites à partir du matériau du soliste, en l'occurrence la voix parlée dont la respiration et les harmoniques sont reprises par les bois de l'orchestre. Mais plutôt que d'expliquer cette origine dans l'exposition de la pièce, la compositrice laisse entendre à l'auditeur que cette voix n'est qu'une chose fugace qui émerge de l'orchestre, un phénomène éphémère de celui-ci. C'est ainsi que la voix parlée n'a pas à lutter pour trouver sa place dans l'ensemble cosmique : il s'agit pour elle de se rendre compte que, émanant du même matériau, elle n'est pas une entité étrangère mais qu'elle appartient organiquement au tissu musical global depuis le début, qu'elle n'est qu'une de ses nombreuses manifestations, comme la flûte solo qui subrepticement ouvre chaque mouvement mais ne se révèle être une image-clef du texte qu'à la fin de l'œuvre. Tel est le message de la mystique souffie de Rumi : l'âme souffre du sentiment d'être séparée de sa source, jusqu'à ce qu'elle

entreprene le voyage qui lui fera voir la plus grande unité de l'univers auquel elle appartient.

En ce sens, l'image de «l'application du cercle» de deux systèmes qui se synchronisent s'unit à celle de la danse circulaire des derviches tourneurs de Rumi, qui en tournant sur eux-mêmes tentent de se joindre à la grande danse des planètes. «Tourne comme la terre et la lune tournent / encerclant ce qu'elles aiment» : ce n'est peut-être pas un hasard si les orbites de la terre, de la lune et du soleil, qui ne se répètent jamais, mais ne cessent de s'influencer et de se synchroniser mutuellement, sont l'illustration classique d'un cas d'école de la théorie des systèmes dynamiques, le «problème à trois corps». Il n'y a, dans la musique de Kaija Saariaho, aucune discontinuité entre les idées scientifiques qui irriguent son artisanat sur le plan conceptuel et technique, et les pensées mystiques qui l'inspirent et que ses œuvres expriment avec tant de pureté : les unes comme les autres célèbrent l'unité fondamentale du réel en explorant ses processus, de l'échelle cosmique à l'échelle microscopique, et placent l'auditeur en leur centre.

Pour reprendre les mots de la philosophe et mystique Simone Weil (1909–1943), à qui Saariaho a consacré un oratorio qu'elle a décrit comme son testament spirituel, tel est l'idéal d'une vision qui réconcilie l'esprit et le cœur, à savoir une science qui ne mène pas à une barbarie déshumanisante, mais «qu'une pensée humaine peut aimer» : «l'étude de la beauté du monde».

© Aleksi Barrière 2019

Le violoniste primé **Peter Herresthal** s'est produit avec des orchestres et des ensembles à travers le monde, dont l'Orchestre symphonique de Melbourne (avec Thomas Adès dirigeant son propre concerto au Festival de Melbourne), l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne (au Konzerthaus de Vienne), l'Orchestre phil-

harmonique de la BBC et le London Sinfonietta et a donné de nombreux concerts avec les principaux orchestres scandinaves, comme l'Orchestre philharmonique d'Oslo et l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm.

En 2019, Herresthal avait enregistré 16 concertos pour violon et avait été nominé pas moins de neuf fois aux Spellemannprisen (l'équivalent norvégien des «Grammies») et remporté quatre titres. Paru chez BIS, son enregistrement consacré aux concertos de Per Nørgård a été sélectionné pour un *Gramophone Award* et sélectionné dans *The Strad* («The Strad Recommends») et *International Record Review* («IRR Outstanding»). Entre 2016 et 2016, il a fait des tournées en Europe et aux États-Unis durant lesquelles il a exécuté à quinze reprises le concerto pour violon *Graal Théâtre* de Kaija Saariaho (une représentation a également été filmée pour la BBC) et plus récemment *Vers toi qui es si loin*, composé pour lui. En 2019, Peter Herresthal était professeur à l'Académie norvégienne de musique et professeur invité au Royal College of Music de Londres et à la Steinhardt School de New York. Il joue sur un violon de Giovanni Battista Guadagnini construit à Milan en 1753.

<http://peterherresthal.com>

Fondé en 1919, l'**Orchestre philharmonique d'Oslo** est l'orchestre national de Norvège et donne chaque année entre soixante et soixante-dix concerts symphoniques dans la salle de l'Oslo Konserthus. Sous la direction de Mariss Jansons, directeur musical de 1979 à 2002, l'orchestre s'est acquis une renommée internationale et s'est produit dans les plus grandes salles de concert d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud et d'Asie orientale. Entre 2007 et 2013, sous la direction de Jukka-Pekka Saraste, actuellement chef lauréat, l'orchestre a continué à se produire dans des salles les plus prestigieuses d'Europe. Vasily Petrenko, nommé directeur musical en 2013, s'est produit avec l'orchestre dans le cadre des BBC

Proms ainsi qu'à deux reprises dans le cadre du Festival international d'Édimbourg et dans d'autres grandes salles européennes, au Japon (dans le cadre des Grands Concerts Toshiba), à Hong Kong et à Taipei. Parmi les temps forts de la saison du centenaire de l'orchestre en 2019/20, mentionnons une apparition au Festival Enescu à Bucarest, suivie d'une importante tournée à travers l'Europe.

Au studio, l'Orchestre philharmonique d'Oslo s'est fait un nom dès les années 1980 et possède aujourd'hui une discographie importante et acclamée par la critique. Dans sa série d'abonnements à Oslo, l'orchestre se produit en compagnie des meilleurs musiciens du monde. De plus, il commande régulièrement de nouvelles œuvres à des compositeurs tels que Steve Reich, Kaija Saariaho et Bent Sørensen ainsi qu'à un certain nombre de jeunes compositeurs norvégiens.

<https://ofo.no>

Clément Mao – Takacs est diplômé du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris et de l'Accademia Chigiana de Sienne. Lauréat du Prix « Jeune Talent » de la Fondation del Duca en 2008 et 2013, il est le premier chef d'orchestre à devenir lauréat de la Fondation Cziffra.

En tant que chef invité, Mao – Takacs a été invité à donner des concerts par l'Orchestre de la radio norvégienne, l'Orchestre symphonique de Stavanger, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestre symphonique d'Odense, l'Orchestre national des Pays de la Loire, l'Orchestre symphonique de Bretagne, le Festival de Sofia, Avanti ! Orchestre de chambre (Finlande) et BIT20 (Norvège). En 2011, il fonde l'Orchestre de la Sécession dont il est depuis le directeur artistique et musical. Partant des idéaux du mouvement sécessionniste viennois, le répertoire s'étend de la musique de Mahler et Debussy à la musique contemporaine en passant par des partitions rarement jouées. Mao – Takacs et son orchestre donnent chaque année une cinquantaine de concerts incluant des résidences à la Fondation Singer-Polignac, au Musée du Louvre, au

Musée d'Orsay, au Festival de Saint Denis et au Festival de Royaumont.

Spécialiste de la musique de Kaija Saariaho, Clément Mao – Takacs a dirigé la création mondiale et plusieurs premières nationales de la version de chambre de son opéra *La Passion de Simone*, notamment à Bratislava, Saint-Denis, Lublin, Clermont-Ferrand, Copenhague, Bergen et Nantes. Il a également donné la première mondiale de la version de chambre des *Quatre Instants* de Saariaho et la première danoise de son concerto pour violoncelle, *Notes on Light*.

<http://clementmaotakacs.com>

Six Quatrains by Rumi (Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, 1207–73)

Recordings of six poems by Rumi, read by Arshia Cont in Persian, form the material for the electronics included in *Circle Map*. The English translations below have been published in

Unseen Rain: Quatrains of Rumi

translated by John Moyne and Coleman Barks

Threshold Books, RD 4 Box 600, Putney, Vermont 05346

ISBN 0-939660-16-4

The poems themselves are untitled, but have provided the titles for the six parts that make up *Circle Map*:

I. Morning Wind

The morning wind spreads its fresh smell.
We must get up and take that in,
that wind that lets us live.
Breathe, before it's gone.

II. Walls closing

Seeing you heals me.
Not seeing you, I feel the walls closing.
I would not wish for anyone else
such absence.

III. Circles

Walk to the well.
Turn as the earth and the moon turn,
circling what they love.
Whatever circles comes from the center.

IV. Days are sieves

Days are sieves to filter spirit,
reveal impurities, and too,
show the light of some who throw
their own shining into the universe.

V. Dialogue

I am so small I can barely be seen.
How can this great love be inside me?
Look at your eyes. They are small,
but they see enormous things.

VI. Day and Night, Music

All day and night, music,
a quiet, bright
reedsong. If it
fades, we fade.

Also from Peter Herresthal and the Oslo Philharmonic



Olav Anton Thommessen (b. 1946):
BULL's eye for violin solo and double orchestra
Please Accept my Ears for violin and piano
Cantabile (Etyde-cadenza) for solo violin

BIS-1512

Peter Herresthal *violin* · Gonzalo Moreno *piano*
Oslo Philharmonic / Rolf Gupta

'Tommessen's music deserves far greater exposure... an excellent introduction to his ebullient and provocative art.' *ClassicsToday.com*

'Something of a must for the new music enthusiast.' *MusicWeb-International*

„Bull's Eye ist ein höchst individueller Reflex auf Ole Bulls verschollen geglaubtes A-Dur-Violinkonzert, hier brillant vorgetragen von Peter Herresthal.“ *Fono Forum*

«Peter Herresthal... glisse avec virtuosité et gourmandise d'un univers stylistique à l'autre.» *Diapason*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



Norges
musikkhøgskole
Norwegian Academy
of Music



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	June 2018 at Oslo Concert Hall, Norway
Producer:	Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer:	Rita Hermeyer
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing: Håkan Ekman Mixing: Hans Kipfer
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Aleksi Barrière 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Morten Krogvold
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2402 © 2019, BIS Records AB, Sweden.

BIS-2402