



CD-307 STEREO

A
PORTRAIT
OF
KAIIJA
SAARIAHO



SAARIAHO, Kaija (b. 1952)

-
- [1] **Verblendungen** (1982-84) (*Wilhelm Hansen*) AAD 13'20
Finnish Radio Symphony Orchestra
conducted by **Esa-Pekka Salonen**
-
- [2] **Jardin secret I** (electronic music) (1984-85) (*M/s*) AAD 10'28
-
- [3] **Laconisme de l'aile** for solo flute (1982) (*Jase musiikki*) DDD 9'39
Camilla Hoitenga, flute
-
- [4] **...sah den Vögel**n (1981) (*Finnish Music Information Centre*) AAD 15'16
Kaija Saariaho, harmonizer; **Tuula-Marja Tuomela**, soprano;
Tapio Laivaara, flute; **Jouko Teikari**, oboe; **Eira Ojanen**, cello;
Margit Rahkonen, piano; **Atso Almila**, conductor
-
- [5] **NoaNoa** for flute and electronics (1991) (*Chester*) DDD 8'40
Camilla Hoitenga, flute
-

The earliest works published by **Kaija Saariaho** are from 1977. A year previously she had begun her studies in composition with Paavo Heininen at the Sibelius Academy in Helsinki, having already studied graphic art and the piano. The works originating from the end of the 1970s are predominantly vocal music: short pieces lasting less than ten minutes to Finnish, Swedish and Chinese texts. Pure, abstract music in the traditional sense Kaija Saariaho has never composed; not a single symphony, sonata or string quartet. In all of her works the musical material finds its own forms, rather than forcing itself into the parameters of existing models. The impulse may be the text or a visual stimulus. It is in any case typical of her composing methods to begin with an overall idea and then proceed gradually to more technical work at the level of details.

In 1981 Kaija Saariaho moved to Freiburg to continue her composition studies under Brian Ferneyhough. From this period, during the course of 1981, came **...sah den Vögeln** for soprano, flute, oboe, cello, prepared piano and live electronics. In the score one may read that the work is 'a vision of time and frontiers, walking between two worlds, a twinkling of the eye that can last an eternity. The building materials are textures, colours, dream and realities, inertia'. The soprano sings a collage compiled from textual fragments of anonymous American underground poets.

Musically speaking, the tensions of **...sah den Vögeln** emerge from the cutting up of different textures — the phenomenon is similar to that present in dreams, in which different things can combine with each other or fragment unexpectedly. The composer has described the overall form of the work in the terms 'real' and 'alienated'. The line moves from the 'real' towards the dream-like 'alienation' of the ending. Sounds are alienated, for example, by amplifying them, so that even the blows of the cello strings against the fingerboard can be examined in microscopic close-up. It may also be regarded as another type of alienating effect that the texts used are German translations and not original forms.

The most important text in **...sah den Vögeln** is a twice-repeated fragment about birds flying in the mild air, as if they were unconsciously questioning existence or trying to remember something forgotten. Part of the material for the flute work **Laconisme de Paile** is also a text about birds, a fragment from Saint-John Perse's

collection *Oiseaux*. The birds described in this text fly high in the sky, liberated from the burden of consciousness, like illusions of freedom.

Laconisme de l'aile appeared in 1982. Kaija Saariaho had then moved to Paris, where she had become familiar with the use of the computer in music making. *Laconisme de l'aile*, although composed at the same time as the tape work *Vers le blanc* prepared at the IRCAM studio, is nevertheless a purely handwritten work. The work begins with a text recited by the flautist, before gradually going over to the sounds of the flute. It realizes an idea, already conceived in ...*sah den Vögeln*, of a scale formed by tonal colours, one end of which is very brilliant and pure, whilst the other has a coarse, harsh sound. This idea has been carried even further in later works: by regulating the timbre, the tone of the sound, Saariaho tries to create tensions within and between the different musical forms. In *Laconisme de l'aile* this procedure has been used to create highly coloured and plurivalent lines.

In the autumn of 1982 Kaija Saariaho began working on her first composition for orchestra. This work, completed in 1984 for tape and 35 musicians, took its name from a novel by Elias Canetti: ***Verblendungen*** traces a process of being dazzled or blinded, in the course of which the tape and orchestra parts change places. At the beginning, the tape plays harshly, blaringly, and the orchestra cleanly. At the end, the situation has been reversed: the orchestra sounds like the tape, whilst the tape, on the other hand, replaces the rich tone of the orchestra.

The basic thought is again a vision, this time the vision of a great *diminuendo*, in which the initial explosion gradually dissolves into its constituent parts and disperses. The tape material consists of two violin sounds, *sforzato* bowing and *pizzicato*, prepared in the digital studio of the Groupe de Recherches Musicales (GRM). The key words which the composer gives to the work are 'going blind, different surfaces, fabrics, textures, depths, figurative dazzling. Interpolations, counter-light. Death. The total of independent worlds. Shadowing, fragmentation of colour'.

In *Verblendungen* Kaija Saariaho combines, for the first time, computer-produced and instrumental sounds. ***Jardin secret I*** (1984-85) is the first part of a series of works which, with the help of the computer, attempts to study the relations and processes linking different musical parameters. When Kaija Saariaho

began working with computers in 1982, she was particularly interested in the potential of the synthesizer for controlling sound timbres in new ways. In the *Jardin secret* suite her interests have expanded and grown more comprehensive, so that the computer is concerned with structural factors in the process of composition.

Before the actual process of musical realization Kaija Saariaho built a programme network with the computer, with the help of which it is possible to control different parameters of the music (pitch, harmony, timbre, rhythm, etc.) from the same basic models. This work was produced at the IRCAM studio in Paris, where Kaija Saariaho has worked in latter years. The computer is able to realize perfectly the kinds of solutions that are impossible for traditional instruments. Mere accuracy was not, however, enough for Kaija Saariaho. This work, like all the rest of her production, transmits a vision, according to which music is a means of obtaining release from the everyday world. Like the birds who are unaware of their shadows and thus create for us the illusion of freedom.

© **Risto Nieminen 1985**

NoaNoa was written in the IRCAM Signal Processing Workstation in 1991. It is an interactive piece which uses the flute as a live instrument. The work is dedicated to the flautist Camilla Hoitenga, who worked with Kaija Saariaho on its composition. Additional flute parts were pre-recorded. A device triggers the pre-recorded material at specific points in the score. Some of the pre-recorded material is also controlled by a pedal which the performer can trigger during a live performance. The device also controls real time processing tools, harmonization, reverbs and delays.

The title *NoaNoa* refers to a wood-cut by Paul Gauguin as well as to the travelling diary written by Gauguin during his visit to Tahiti in 1891-93. Throughout the piece, pre-recorded voices are used with effects added. The text is drawn from the writings in the diary.

As a composer, I believe that the title of the piece has a lot of influence about how it is organized. For instance, there is a great deal of audible depth to the music itself. This is achieved by the use of reverb to give the sense of distance. The voice parts appear and travel to different parts of the aural space in which the piece

exists. This may very well be an imitation of the landscape of Tahiti and the places Paul Gauguin visited between 1891-93. I am not saying that this is exactly what Kaija thought during the composition of this piece, but it provides a reason for using a large aural space within the piece. If it is true, then it is of particular importance to the composer herself.

Also, with this logical approach to writing music, the form of the work, however illogical it may be, has a reason for being the way it is. The form of *NoaNoa* is hard to hear but it is possible that there is something that is factual about the form itself. This is something that Bartók worked with in his exploration of the Golden Section. If this is the case with *NoaNoa*, the form or intervals, times of voice entries and so forth may all be planned according to ideas such as the shape of the woodcut by Paul Gauguin or they may have something to do with the diary itself, such as date entries or the number of entries. Even though there may be exact calculations used to define the form, the overall effect is of a piece that lacks any identifiable form as we know it.

Another way I approach this piece is by listening to the kinds of sounds that are being imitated. For instance, the very opening of the piece, which has a leap upwards and is only played by the flute, could resemble a bird. I am not sure exactly what the interval is but, to me, the effect created is that of a bird. The specific timbre of the flute also adds to the imitation of a bird. This is something that is probably likely to be encountered in the landscape of Tahiti. As a composer, I think the imitation of sounds, which represents the composer's original idea, provides a method of exploration for the composer while writing the piece.

Things that stimulate the composer's imagination are the most important elements for the creation of a piece of music. However, I believe that it is important for composers to not rely completely on their ideas. Ideas should be used to try out things the composer would normally not think of. In the end, it is the music that the audience has to listen to, not the ideas. So it is important for the composer to make interesting music, rather than relying on methods which could lead to something completely uninteresting and without value.

© *Camilla Hoitenga 1997*

Camilla Hoitenga received her musical education principally in the USA, though she also studied with Marcel Moyse. She has won numerous competitions including the Gaudeamus Interpreters' Prize. She pursues an international career as a flute soloist in both classical and contemporary music. Camilla Hoitenga is also a member of Karlheinz Stockhausen's ensemble for his operas *Montag* and *Dienstag* from *Licht*. Several leading composers have written for her, including Stockhausen and Kaija Saariaho whom she first met in Darmstadt in 1982. She has continued to work closely with Kaija Saariaho ever since. Camilla Hoitenga is also known for her pioneering collaboration with visual artists and her improvisations and performances in art galleries and museums.

Die ersten erschienenen Werke **Kaija Saariahos** stammen aus dem Jahre 1977. Ein Jahr früher hatte sie ihr Kompositionsstudium bei Paavo Heinen an der Sibelius-Akademie zu Helsinki begonnen, nachdem sie bereits Graphik und Klavier studiert hatte. Die gegen Ende der 70er Jahre entstandenen Werke sind hauptsächlich vokal: kurze Stücke, meistens unter 10 Minuten, zu finnischen, schwedischen und chinesischen Texten. Kaija Saariaho komponierte nie reine, abstrakte Musik im traditionellen Sinne; keine einzige Symphonie oder Sonate, kein Streichquartett. In all ihren Werken findet das musikalische Material eher seine eigenen Formen, statt sich in die Parameter bereits existierender Modelle hineinzuzwängen. Als Anregung kann der Text oder ein visueller Stimulus dienen. Für ihre Kompositionsmethodik ist es typisch, mit einer allgemeinen Idee zu beginnen, um dann allmählich in eine detailliertere technische Arbeit fortzuschreiten.

1981 zog Kaija Saariaho nach Freiburg um bei Brian Ferneyhough ihre Kompositionsstudien fortzusetzen. Während dieses Jahres entstand **...sah den Vögeln** für Sopran, Flöte, Oboe, Cello, präpariertes Klavier und Liveelektronik. In der Partitur kann man lesen, das Werk sei „eine Vision von Zeit und Grenzen, zwischen zwei Welten wandelnd — ein Augenzwinkern, das eine Ewigkeit lang dauern kann. Die Bausteine sind Strukturen, Farben, Traum und Wirklichkeit, Trägheit.“ Die Sopranistin singt ein aus Textfragmenten anonymen amerikanischen Undergrounddichter zusammengesetztes Collage.

Musikalisch gesehen entstehen die Spannungen in **...sah den Vögeln** dadurch, daß verschiedene Strukturen gespalten werden — das Phänomen erinnert an Träume, wo verschiedene Dinge unerwartet kombiniert oder aufgeteilt werden können. Die Komponistin beschreibt die allgemeine Form des Werkes mit den Ausdrücken „reell“ und „alieniert“. Die Linie bewegt sich vom „Reellen“ bis zur traumhaften „Alienation“ am Schluß. Beispielsweise werden Klänge durch Verstärkung alieniert, so daß selbst die Schläge der Cellosaiten gegen das Griffbrett in mikroskopischer Nahaufnahme untersucht werden können. Als Alienationseffekt kann auch die Tatsache betrachtet werden, daß die Texte in deutscher Übersetzung erscheinen, also nicht im Original.

Der wichtigste Text in ...*sah den Vögeln* ist ein zweimal wiederholtes Fragment von Vögeln, die in der milden Luft fliegen, als ob sie unbewußt das Dasein in Frage stellen würden oder sich an etwas Vergessenes erinnern möchten. Teile des Materials im Flötenwerk ***Laconisme de l'aile*** bestehen ebenfalls aus einem Vogeltext aus Saint-John Perses Sammlung *Oiseaux*. Die in diesem Text beschriebenen Vögel fliegen hoch oben, von der Bürde des Bewußtseins befreit, wie Illusionen von Freiheit.

Laconisme de l'aile erschien 1982, als Kaija Saariaho nach Paris gezogen war, wo sie die Verwendung von Computern im musikalischen Schaffen kennengelernt hatte. Trotzdem ist *Laconisme de l'aile*, obwohl es zur selben Zeit wie das im IRCAM-Studio realisierte Tonbandwerk *Vers le blanc* komponiert wurde, ein zur Gänze handgeschriebenes Werk. Das Werk beginnt mit einem vom Flötisten reziitierten Text, der allmählich in Flötenklänge übergeht. Dies verwirklicht eine bereits in ...*sah den Vögeln* gebrachte Idee von einer aus Klangfarben gestalteten Skala, deren eines Ende sehr leuchtend und rein ist, während das andere einen groben, harten Klang hat. Diese Idee wurde in späteren Werken noch weiter entwickelt: Saariaho versucht, durch eine Regelung der Klangfarbe Spannungen innerhalb und zwischen den verschiedenen musikalischen Formen zu erzeugen. Dieses Verfahren wurde in *Laconisme de l'aile* dazu verwendet, um sehr farbenreiche und vieldeutige Linien zu erzeugen.

Im Herbst 1982 begann Kaija Saariaho die Arbeit an ihrer ersten Orchesterkomposition. Dieses 1984 vollendete Werk für Tonband und 35 Musiker holte seinen Namen von einem Roman von Elias Canetti: ***Verblendungen***. Es schildert einen Verlauf von Blendung oder Blindheit, in dem das Tonband und die Orchesterstimmen ihre Plätze tauschen. Am Anfang spielt das Tonband grob, heulend, das Orchester rein. Am Schluß sind die Rollen vertauscht: das Orchester klingt wie das Band, während das Band den reichen Orchesterklang ersetzt.

Als Grundgedanke dient wieder eine Vision, diesmal eines großen Diminuendos, in dem die einleitende Explosion sich allmählich in ihre Bestandteile auflöst und scheitert. Das Bandmaterial besteht aus zwei Violinklängen, *sforzato arco* und *pizzicato*, die im Digitalstudio der Groupe de Recherches Musicales (GRM) präpariert wurden. Die Komponistin gibt zu dem Werk folgende Schlüsselworte: „Blind

werden, verschiedene Flächen, Materialien, Strukturen, Tiefen, figurativ blendend. Interpolationen, Gegenlicht. Tod. Die Summe unabhängiger Welten. Schatten, Fragmentisierung von Farbe.“

In *Verblendungen* kombiniert Kaija Saariaho erstmals computererzeugte und instrumentale Klänge. ***Jardin secret I*** (1984-85) ist der erste Teil einer Werkfolge, in der mit Hilfe des Computers versucht wird, jene Relationen und Vorgänge zu studieren, die verschiedene musikalische Parameter verbinden. Als Kaija Saariaho 1982 begann, mit Computern zu arbeiten, interessierte sie sich besonders für die Möglichkeiten des Synthesizers, Klänge neuartig zu kontrollieren. In der *Jardin secret*-Suite ist ihr Interesse gewachsen und so umfassend geworden, daß der Computer im Kompositionsverlauf mit strukturellen Faktoren arbeitet.

Bevor Kaija Saariaho die eigentliche Arbeit der musikalischen Realisierung begann, baute sie mit dem Computer zusammen ein Programm, mit dessen Hilfe es möglich ist, verschiedene musikalische Parameter zu kontrollieren (Tonhöhe, Harmonik, Klangfarbe, Rhythmus, usw.), u.zw. mit denselben Grundmodellen als Ausgangspunkt. Das Werk wurde im Pariser IRCAM-Studio realisiert, wo Kaija Saariaho in den letzten Jahren arbeitete. Der Computer kann in perfekter Weise Lösungen realisieren, die für traditionelle Instrumente unmöglich sind. Präzision allein war aber für Kaija Saariaho nicht genügend. Wie ihr ganzes übriges Schaffen vermittelt dieses Werk eine Vision, nach der Musik eine Art ist, sich vom Alltag zu lösen. Wie die Vögel, die sich ihrer Schatten unbewußt sind und uns somit eine Illusion der Freiheit schaffen.

© **Risto Nieminen 1985**

NoaNoa wurde 1991 im Pariser IRCAM-Studio geschrieben. Es ist ein interaktives Stück, bei dem die Flöte als Live-Instrument eingesetzt wird. Das Werk wurde der Flötistin Camilla Hoitenga gewidmet, die bei dessen Komposition mit Kaija Saariaho zusammenarbeitete. Zusätzliche Flötenstimmen wurden vorher eingespielt. Eine Vorrichtung startet dieses Material an bestimmten Stellen in der Partitur. Teile des vorher eingespielten Materials werden auch durch ein Pedal kontrolliert, das der Interpret während einer Live-Aufführung bedienen kann. Diese Vorrichtung kontrolliert auch die Realzeit und verarbeitet Werkzeug, Harmonik, Widerhall und Verzögerungen.

Der Titel *NoaNoa* bezieht sich auf einen Holzschnitt von Paul Gauguin, sowie auf das Reisetagebuch dieses Meisters während seines Besuches auf Tahiti während 1891-93. Im Laufe des Stückes werden zusätzliche Effekte durch den Einsatz zusätzlicher, vorher eingespielter Stimmen erzielt. Der Text wurde Tagebucheinträgen entnommen.

Als Komponist glaube ich, daß der Titel des Stückes den Aufbau desselbigen stark beeinflusst. Es gibt beispielsweise ziemlich viel hörbare Tiefe in der Musik selbst. Dies wird durch einen Gebrauch von Widerhall erzielt, um ein Gefühl der Entfernung hervorzurufen. Die Singstimmen erscheinen und reisen in verschiedene Teile des hörbaren Raumes, in welchem das Stück existiert. Dies kann sehr wohl eine Imitation sein, der Landschaft Tahitis, und der Plätze, die Paul Gauguin 1891-93 besuchte. Ich behaupte nicht, daß dies genau Kaijas Gedanken während der Komposition des Stückes entspricht, aber es stellt einen Grund für den Gebrauch eines großen klanglichen Raumes im Stück her. Falls dies wahr ist, ist es von besonderer Bedeutung für die Komponistin selbst.

Bei dieser logischen Einstellung zum Schaffen von Musik gibt es stets eine Grundlage für die Form eines Werkes, egal wie unlogisch sie scheinen mag. Es ist schwer, die Form von *NoaNoa* zu hören, aber möglicherweise beruht sie an sich auf Tatsachen. An so etwas arbeitete Bartók, als er den Goldenen Schnitt erforschte. Falls dies bei *NoaNoa* der Fall ist, kann es sein, daß Form, Intervalle, Zeitpunkte der Stimmeneinsätze und so weiter alle solchen Gedanken entsprechen, wie Gauguins Holzschnitt, oder sie könnten etwas mit dem Tagebuch zu tun haben, etwa mit den einzelnen Tageseintragungen oder der Anzahl der Eintragungen. Selbst wenn vielleicht genaue Berechnungen verwendet wurden, um die Form festzulegen, ist das Gesamtergebnis ein Stück ohne identifizierbare Form, wie wir sie kennen.

Eine andere Weise, auf welche ich an dieses Stück herantrete, ist, indem ich die verschiedenen Geräusche anhöre, die imitiert werden. Beispielsweise könnte der Anfang des Stückes, der einen Sprung nach oben macht und nur von der Flöte gespielt wird, einem Vogel ähneln. Ich bin nicht ganz sicher, welches das Intervall ist, aber für mich ist der entstandene Effekt jener eines Vogels. Die besondere Klangfarbe der Flöte trägt auch zur Imitation eines Vogels bei. Vermutlich ist dies etwas,

das man wahrscheinlich in der Landschaft Tahitis antreffen kann. Als Komponist denke ich, daß das Imitieren von Klängen, das dem ursprünglichen Gedanken des Komponisten entspricht, eine Methode des Erforschens für den Komponisten während des Schreibens des Stücks darstellt.

Sachen, die die Phantasie des Komponisten anregen, sind die wichtigsten Elemente beim Schaffen eines Musikstücks. Ich glaube aber, daß es für die Komponisten wichtig ist, daß sie sich nicht völlig auf ihre Einfälle verlassen. Einfälle sollten gebraucht werden, um Sachen auszuprobieren, an die der Komponist normalerweise nicht denken würde. Letzten Endes ist es die Musik, die das Publikum anhören muß, nicht die Einfälle. Somit ist es für den Komponisten wichtig, interessante Musik zu machen, anstatt sich auf Methoden zu verlassen, die zu etwas völlig Uninteressantem und Wertlosen führen könnten.

© **Camilla Hoitenga 1997**

Camilla Hoitenga wurde musikalisch hauptsächlich in den USA ausgebildet, obwohl sie auch bei Marcel Moyse studierte. Sie gewann zahlreiche Wettbewerbe, darunter den Gaudeamus-Interpretenpreis. Sie macht eine internationale Karriere als Flötensolistin in sowohl klassischer als auch zeitgenössischer Musik. Camilla Hoitenga ist auch Mitglied des Ensembles von Karlheinz Stockhausen bei seinen Opern *Montag* und *Dienstag aus Licht*. Mehrere führende Komponisten schrieben für sie Musik, darunter Stockhausen und Kaija Saariaho, die sie 1982 in Darmstadt erstmals traf. Seither arbeitete sie stets eng mit Kaija Saariaho zusammen. Camilla Hoitenga ist auch aufgrund ihrer pionierhaften Zusammenarbeit mit visuellen Künstlern, sowie ihrer Improvisationen und Aufführungen in Kunstgalerien und Museen bekannt.

Les premières œuvres musicales de **Kaija Saariaho** datent de 1977, année qui suivit son entrée à l'Académie Sibelius de Helsinki, où elle avait entrepris ses études de composition sous la direction de Paavo Heininen. Auparavant, elle avait reçu une formation en arts plastiques et étudié le piano. Ses premières compositions, à la fin des années 70, relèvent principalement de la musique vocale: des pièces de courte durée, moins de 10 minutes, écrites pour des textes finlandais, suédois et chinois. Kaija Saariaho n'a jamais composé de musique abstraite pure dans le sens traditionnel du terme, jamais aucune symphonie ni sonate, jamais de quatuor à cordes. Dans toutes les œuvres signées Saariaho, la matière musicale découvre elle-même ses propres formes au lieu de se laisser imposer une charpente conforme à des structures préexistantes. Un texte, une expérience visuelle peuvent déclencher l'inspiration. Dans toute son œuvre, on rencontre le même processus caractéristique: la création musicale prend sa source dans une vision globale qui détermine la réalisation technique de la composition dans ses détails.

En 1981, Kaija Saariaho se rendit à Freiburg afin d'y poursuivre ses études de composition sous la direction de Brian Ferneyhough. Durant cette période fut créée *...sah den Vögeln*, œuvre pour soprano, flûte, hautbois, violoncelle, piano préparé et live-electronics. Selon la partition, il s'agit d'une "vision sur le temps et les frontières, cheminement entre deux mondes, comme un battement de cils qui durerait une éternité. Avec pour matériaux: textures et couleurs, rêves et réalités; pesanteur". La soprano chante un texte-collage de poètes anonymes de l'underground américain.

Du point de vue musical, les tensions internes de *...sah den Vögeln* naissent des intersections des différentes textures. Ce phénomène rappelle le rêve: des éléments dissemblables peuvent s'associer, ou s'entrecouper brusquement. La compositrice qualifia la forme globale de cette œuvre par les notions de "réel" et "d'aliéné". Le mouvement linéaire part du "réel" et s'achève par "l'aliénation" onirique. Par exemple, amplifier un son permet de provoquer un effet d'aliénation. On peut ainsi, comme au microscope, observer les sons en gros plan, par exemple les battements des cordes sur le manche du violoncelle. L'utilisation de traductions allemandes à la place de textes originaux américains s'ajoute à cet effet d'aliénation.

Le texte essentiel de ...*sah den Vögeln* se compose d'un fragment deux fois répété, parlant d'oiseaux qui volent dans l'air tiède, comme pour remettre inconsciemment l'existence en question ou pour se remémorer un souvenir disparu. L'un des constituants de ***Laconisme de l'aile***, œuvre pour flûte, se rapporte également à la gent ailée: il s'agit d'un texte de Saint-John Perse, du recueil *Oiseaux*. Dans ce texte aussi les oiseaux volent haut, détachés du fardeau de la conscience, tels des songes de liberté.

Laconisme de l'aile vit le jour en 1982 à Paris, où Kaija Saariaho s'initiait à l'utilisation de l'ordinateur dans la création musicale. En même temps, elle travaillait sur *Vers le blanc*, œuvre enregistrée sur bande, réalisée dans les studios de l'IRCAM. *Laconisme de l'aile* est cependant encore un pur produit de "travail manuel". L'œuvre débute par la voix de la flûtiste récitant un texte, voix qui se transforme petit à petit en son de flûte. Ici se concrétise l'idée déjà apparente dans ...*sah den Vögeln*: une gamme de timbres, partant d'un son très clair, très pur, pour aller vers une texture bruyante et grenue. Cette idée s'est imposée encore davantage dans les œuvres plus récentes: en modifiant les nuances et les valeurs d'un son, Saariaho vise à créer des tensions à l'intérieur des formes musicales. Dans *Laconisme de l'aile*, ce continuum sonore est utilisé pour tracer des lignes polysémiques et riches en couleurs.

En automne 1982, Kaija Saariaho entreprit la composition de sa première pièce orchestrale, terminée en 1984. Cette œuvre pour 35 instrumentistes et bande magnétique porte un titre adapté du roman d'Elias Canetti: ***Verblendungen***. Ici nous traversons un processus d'éblouissement ou d'aveuglement, au cours duquel les rôles de la bande magnétique et de l'orchestre sont progressivement intervertis. Au début, le son de la bande est rêche, comme une rumeur, l'orchestre étant clair et limpide. A la fin la situation se trouve inversée: l'orchestre prend l'aspect de la bande alors que ce dernier se substitue à la richesse tonale des instruments.

C'est encore une vision qui déclencha l'idée première: cette fois-ci la vision d'un immense *diminuendo* dans lequel une explosion initiale se décompose petit à petit en ses constituants pour disparaître entièrement. Deux différents sons de violon fournirent le matériel pour la bande enregistrée: un *sforzato* à l'archet et un *pizzicato*, traités dans les studios numériques du GRM (Groupe de Recherches Musi-

cales de l'INA). La compositrice elle-même caractérisa cette œuvre par les mots-clé suivants: "aveuglement, surfaces variées, tissus, textures, profondeurs. Eblouissement symbolique. Interpolations, contre-jour. Mort. Somme d'univers autonomes. Ombre réfraction de la lumière".

Dans *Verblendungen*, Kaija Saariaho avait associé, pour la première fois, des sons d'instruments acoustiques à des sons produits informatiquement. Quant à *Jardin secret I*, il s'agit du premier volet d'une série d'œuvres ayant pour objectif d'examiner, à l'aide de l'ordinateur, les rapports et les processus d'interaction entre les différents paramètres musicaux. Les possibilités nouvelles de maîtriser le timbre en utilisant le son synthétique ont tout d'abord retenu l'attention de Kaija Saariaho lorsqu'elle se mit, en 1982, à utiliser l'ordinateur dans la création musicale. Par la suite, dans la série *Jardin secret*, son intérêt pour les applications de l'informatique s'est élargi jusqu'à faire intervenir l'ordinateur au niveau des structures du processus de composition.

Avant de passer à la phase de création musicale à proprement parler, Kaija Saariaho a d'abord constitué un ensemble de programmes informatiques permettant de modifier les différents paramètres de sa musique (hauteurs, harmonie, timbre, rythmes etc.) à partir des mêmes modèles de départ. L'œuvre a été réalisée à l'IRCAM à Paris, où Kaija Saariaho travaille depuis quelques années. L'ordinateur lui permet de concrétiser des idées qui seraient hors d'atteinte pour les instruments traditionnels. La simple précision numérique n'a cependant pas comblé Kaija Saariaho. *Jardin secret I* est animé par la conception sous-jacente à l'ensemble de son œuvre: la musique doit être un moyen de se libérer de l'univers quotidien, à l'instar de ces oiseaux, ignorant l'existence de leurs ombres, qui pour cela incarnent à nos yeux l'illusion de la liberté.

© Risto Nieminen 1985

NoaNoa fut écrit à l'IRCAM Signal Processing Workstation en 1991. C'est une pièce d'interaction qui utilise la flûte comme instrument direct. L'œuvre est dédiée à la flûtiste Camilla Hoitenga qui travailla avec Kaija Saariaho sur sa composition. Des parties supplémentaires de flûte furent pré-enregistrées. Un système met en action le matériel pré-enregistré à des endroits définis dans la partition. Une partie du matériel pré-enregistré est aussi contrôlé par une pédale que l'exécutant peut

actionner au cours d'une exécution en direct. Le système peut aussi contrôler les instruments du temps réel, l'harmonisation, la réverbération et les retards.

Le titre, *NoaNoa*, se réfère à une gravure sur bois de Paul Gauguin ainsi qu'au journal de voyage écrit par Gauguin pendant sa visite à Tahiti en 1891-93. Tout au long de la pièce, des parties vocales supplémentaires pré-enregistrées sont utilisées avec des effets ajoutés. Le texte est tiré du journal.

En tant que compositeur, je crois que le titre de la pièce exerce beaucoup d'influence sur l'organisation. Par exemple, il y a beaucoup de profondeur acoustique dans la musique elle-même. Les parties vocales apparaissent et voyagent dans différents endroits de l'espace acoustique dans lequel la pièce existe. Cela pourrait bien être une imitation du paysage de Tahiti et des endroits visités par Paul Gauguin entre 1891 et 1893. Je ne dis pas que c'est ce à quoi Kaija a pensé pendant la composition de la pièce mais qu'il y a une raison pour l'utilisation d'un grand espace acoustique à l'intérieur de la pièce. Si elle est véritable, elle est alors particulièrement importante pour la compositrice elle-même.

Ainsi, avec cette approche logique de l'écriture musicale, la forme de l'œuvre, toute illogique qu'elle puisse être, a une raison d'être comme elle est. La forme de *NoaNoa* est difficile à percevoir mais il est possible qu'il y ait quelque chose de factuel au sujet de la forme en soi. C'est quelque chose avec lequel Bartók a travaillé dans son exploration du nombre d'or. Si c'est le cas de *NoaNoa*, la forme ou les intervalles, les moments des entrées vocales et ainsi de suite peuvent tous être planifiés selon des idées telles que la forme de la gravure sur bois de Paul Gauguin ou ils peuvent toucher au journal lui-même comme aux entrées chronologiques ou au nombre d'entrées. Même s'il pouvait y avoir des calculs exacts utilisés pour définir la forme, l'effet général est celui d'une pièce à laquelle il manque toute forme identifiable connue.

On peut aussi s'approcher de cette pièce en écoutant les sortes de sons imités. Le tout début de la pièce par exemple, qui présente un saut ascendant joué seulement par la flûte, pourrait ressembler à un oiseau. Je ne suis pas exactement sûr de l'intervalle mais, à moi, il fait l'effet d'un oiseau. Le timbre spécifique de la flûte ajoute aussi à l'imitation d'un oiseau. C'est quelque chose qu'il est probablement possible de trouver dans le paysage de Tahiti. En tant que compositeur, je pense

que l'imitation de sons, qui représente l'idée originale du compositeur, fournit une méthode d'exploration pour le compositeur pendant qu'il écrit la pièce.

Les choses qui stimulent l'imagination du compositeur sont les éléments les plus importants pour la création de la pièce. Je crois cependant qu'il est important pour les compositeurs de ne pas se fier complètement à leurs idées. Les idées devraient être utilisées pour essayer des choses auxquelles le compositeur ne penserait normalement pas. A la fin, c'est la musique que les auditeurs doivent écouter, pas les idées. Il est donc important pour le compositeur de faire de la musique intéressante plutôt que de se fier à des méthodes qui pourraient aboutir à quelque chose de complètement ennuyeux et sans valeur.

© *Camilla Hoytenga* 1997

Camilla Hoytenga reçut son éducation musicale aux Etats-Unis principalement mais elle étudia aussi avec Marcel Moyse. Elle a gagné de nombreux concours dont le Prix Gaudeamus pour interprètes. Elle poursuit une carrière internationale comme flûtiste soliste en musique tant classique que contemporaine. Camilla Hoytenga est également membre de l'ensemble de Karlheinz Stockhausen pour ses opéras *Montag* et *Dienstag* de *Licht*. De nombreux compositeurs éminents ont composé pour elle dont Stockhausen et Kaija Saariaho qu'elle rencontra pour la première fois à Darmstadt en 1982. Elle a continué depuis de travailler en étroite collaboration avec Kaija Saariaho. Camilla Hoytenga est également connue pour sa collaboration première avec des artistes visuels ainsi que pour ses improvisations et exécutions dans des galeries d'art et des musées.

...sah den Vögeln

Ich bin eingeschlagen
umgeben
etwas erniedrigt
etwas abhängig
nicht ich selbst
aber Teil von
Willst du diesen Pfirsich?
Er ist unsterblich
Sah den Vögeln zu, die herumflogen und sich was zuriefen
in der linden Luft
als ob sie das Dasein in Frage stellten
Ginge da ein Wind
hätte ich das Segel
ich war der lange Glasspiegel
auf dem zu liegen und der Welt ein männliches Kind machen konntest
in der linden Luft
als ob sie das Dasein in Frage stellten
oder sich an etwas Vergessenes erinnern wollten
Doch die Dame
voll Verachtung
ganz in Weiss aus
diesem Anlass
schreit verdrießlich
ist das alles
ist das alles
ist das alles

Laconisme de l'aile

Ignorants de leur ombre, et ne sachant de mort que ce qui s'en consume d'immortel au bruit
lointain des grandes eaux, ils passent, nous laissent, et nous ne sommes plus les mêmes. Ils
sont l'espace traversé d'une seule pensée.

Saint-John Perse

Recording data: [1] April 1984 in Helsinki, Finland; [3] May 1985 at Stift Quernheim, Germany;
[4] February 1982 in Helsinki, Finland; [5] April 1996 at IRCAM, Centre Georges Pompidou, Paris, France
Recording technicians: [1, 4] Finnish Radio; [2] Kaija Saariaho; [3] Siegbert Ernst; [5] IRCAM
[1-4] Finnish Radio recording equipment; [2] Sony PCM 3324 recording equipment; [3] 2 Neumann M269c
microphones; Sony PCM-F1 digital recording equipment; [5] IRCAM recording equipment
**Producers: [1, 4] Finnish Radio; [2, 4] Kaija Saariaho; [3] Siegbert Ernst;
[5] Camilla Hoitenga & Kaija Saariaho**

Cover texts: © Risto Nieminen 1985; © Camilla Hoitenga 1997

Translations: John Skinner (English); Per Skans & Julius Wender (German); Risto Mikael Pitkänen & Arlette
Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph of Kaija Saariaho: Juha-Pekka Laakio

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1982, 1984, 1985 & 1996; © 1997, Grammofon AB BIS, Djursholm.



Camilla Hoitenga

Photo: © Gaby Röhle