

ONDINE



KAIJA  
SAARIAHO

True Fire · Trans · Ciel d'hiver

Gerald Finley

Xavier de Maistre

Finnish Radio Symphony Orchestra

Hannu Lintu



KAIJA SAARIAHO

**KAIJA SAARIAHO** (1952)

**True Fire** (2014)

**27:14**

for baritone and orchestra

- |   |     |                 |      |
|---|-----|-----------------|------|
| 1 | I   | Proposition I   | 3:12 |
| 2 | II  | River           | 5:14 |
| 3 | III | Proposition II  | 2:51 |
| 4 | IV  | Lullaby         | 5:06 |
| 5 | V   | Farewell        | 8:39 |
| 6 | VI  | Proposition III | 2:12 |

GERALD FINLEY, bass-baritone

7 **Ciel d'hiver** (2013)

**9:43**

**Trans** (2015)

**23:13**

for harp and orchestra

- |    |     |           |      |
|----|-----|-----------|------|
| 8  | I   | Fugitif   | 6:43 |
| 9  | II  | Vanité    | 7:32 |
| 10 | III | Messenger | 8:58 |

XAVIER DE MAISTRE, harp

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA  
HANNU LINTU, conductor

## **True Fire, Ciel d'hiver and Trans – three perspectives on orchestral music**

**Kaija Saariaho** (b. 1952) is a composer of colours and visions but also of thoughts and feelings. She takes her inspiration from multiple sources, ranging from the expansive (nature, landscapes and visual arts) to the humanly profound (literature, dreams and philosophy). But whatever the germ, its evolution into a musical work is a rich and far-reaching process; far from remaining captive to its original subject, the final product gains a life of its own. The original inspiration may remain discernible on the surface of the music – in its sonorities, colours and textures – but equally well that inspiration may shape its deep structures and internal dynamics.

Finding inspiration beyond pure musical abstraction has characterised Saariaho's musical creativity almost from the start, and practically all of her works have a descriptive title or (as with the concertos) sub-title. Often the original inspiration is distilled into an underlying idea in the composition process, infusing the musical idiom while remaining in the background.

One of the factors in the richness of Saariaho's output is that it is so diverse in genres and ensembles. The element of colour that is crucial to her idiom is equally apparent in solo works, chamber music works, vocal music and major orchestral works. Saariaho is perhaps best known for her operas, the first of which, *L'amour de loin* (Salzburg 2000) is one of the most widely acclaimed operas of our time and marked Saariaho's final breakthrough as one of the world's most successful composers.

The three works featured on this disc represent three perspectives on genres of orchestral music: there is one purely orchestral work (*Ciel d'hiver*), one concerto (the Harp Concerto *Trans*) and one orchestral song cycle (*True Fire*). While the orchestra is featured in all three, each has a musical universe all its own.

### **True Fire**

Usually when creating a work of vocal music, a composer first selects a text and then begins to create a musical world inspired by that text. However, it is entirely possible to do it the other way around, although this presents certain problems.

The music for what eventually became the song cycle *True Fire* (2014) began to emerge before Kaija Saariaho had any idea what its text might be. She did know it was going to be vocal music, so she did need texts; but finding them proved to be a daunting task. Saariaho says she went through a number of her favourite authors, but nothing she found seemed to fit the mould of the work in progress, whose musical material was already rapidly taking shape. Eventually she found six texts from various sources that suited her concept.

*True Fire* was written to a commission from the Los Angeles Philharmonic, the NDR Symphony Orchestra, the BBC Symphony Orchestra and the Orchestre National de France, for baritone Gerald Finley. It was thus Finley who sang at the world premiere of the work under Gustavo Dudamel in Los Angeles in May 2015.

In this six-movement song cycle, three songs (I, III and VI) are settings of fragments from an essay entitled 'Spiritual Laws' by Ralph Waldo Emerson, a leading figure in American transcendentalism, published in his first collection of essays (1841). One of these fragments provided the overall title of the work. Emerson's fragments are interspersed with settings of poetry by Irish Nobel laureate Seamus Heaney, the Tewa Native American people of New Mexico and Palestinian poet Mahmoud Darwish.

Saariaho has noted that her original idea was to explore the scope of the baritone voice by employing texts of very different kinds, allowing Finley to bring his entire expressive range into play. Although Saariaho had outlined the general character of the music before selecting the texts, it was the texts that conclusively determined what the vocal expression would be like and how the details in the musical material would shape up. Having completed the work, Saariaho realised that the disparate texts she had chosen in fact had a common underlying theme: the status of humankind surrounded by nature, our observations of it and our belonging to it.

The first song, 'Proposition I', presents its titular proposition in no uncertain terms, albeit in a tranquil and meditative mood. In the second song, 'River' (Heaney), the music flows more freely, as melismas in the vocal part blend with the vividly whirling orchestral texture. The third song, 'Proposition II', is the most introvert and austere of

the entire cycle, true to its text: “But real action is in silent moments”. Saariaho herself describes this brief song as the core of the work.

‘Lullaby’, a setting of a poem of the Tewa people, is quite different, a scherzo-like pulsating invocation of a fairy-tale world. Although ostensibly a lullaby and as such an exhortation to calm down and be quiet – as witness the repeated “shh” sounds – the foremost impression is one of adventure. Saariaho notes that the point is not so much to put the child to sleep as to spend time together and to tell a good story.

‘Farewell’ shifts the mood yet again. The very first line of the poem by Mahmoud Darwish paints a sombre image of “the last train” that halts, without passengers, at “the last platform”. This line is repeated with variations throughout the poem, and the music is dark, edgy and even brusque. The vocal line is largely frozen into speech-like utterances, often underpinned by an ominous pedal tone.

The brief conclusion, ‘Proposition III’, lifts the listener from the preceding abyss back up into the light and to the natural environment that surrounds us. The music takes on a vibrant, minimalist repetitive flavour, echoing the flame of the “true fire” that eventually dissipates and melts into higher, immaterial spheres in an image of Emerson’s transcendentalism.

### **Ciel d’hiver**

In ancient Greek mythology, Orion was the son of Poseidon, god of the sea, and Euryale. Orion was a hunter who had many colourful adventures. There are several versions of the tale of how he met his end: in one he succumbed to the sting of a giant scorpion on Crete, while in another he was killed by Artemis, the goddess of hunting, on the island of Delos. But whatever the cause of death, Orion was elevated into a constellation into the sky by Zeus, the head god.

When Kaija Saariaho wrote her orchestral triptych *Orion* (2002), her chosen subject allowed for both the drama of a hunter’s pursuits on earth and the static beauty of a starry sky at night. Orion as a celestial phenomenon is showcased in the middle movement, ‘Winter Sky’. In 2013, Saariaho rescored this movement for a smaller

orchestra, and to distinguish it from the original she gave it a title in French with the same meaning, *Ciel d'hiver*. It joined the series of works by Saariaho that were in one way or another inspired by things in sky and space – *Lichtbogen* (1986), *Solar* (1993), *Ciel étoile* (1999) and *Asteroid 4179: Toutatis* (2005).

Although the huge orchestra of *Orion* – with quadruple woodwind, massive brass, two harps, extensive percussion and organ – is here reduced to an ordinary symphony orchestra, *Ciel d'hiver* is quite meticulously true to the original. It opens with a quietly shimmering soundscape against which an ethereal piccolo solo trills forth. This melody is seamlessly passed to the solo violin, then a clarinet, then an oboe and finally a muted trumpet. The melody lines spread out into a polyphonic canvas, the music takes an ominous turn, and Ligeti-like sound fields plumb the endless expanse of the heavens at night. The work finishes with the frozen, cosmic scintillation of a winter sky.

### **Harp Concerto *Trans***

“For me, a concerto is less about traditional virtuoso technique than about drilling deep into the soul of the instrument (and music).”

With this description of how she approaches writing concertos, Kaija Saariaho anchors herself firmly to the inner dimensions of music. Indeed, it would be difficult to think of her as aiming for virtuoso dazzle for its own sake, but it would be equally wrong to imagine that she does not care about a challenging instrumental idiom. However, instead of traditional virtuoso technique, she uses her instruments in a multitude of rich ways in terms of sonority and technique; and this focus on richness and colour of sound is characteristic of her music in general, of course. Also, the relationship between soloist and orchestra is not always consistent with the Romantic idea of heroic struggle but instead manifests itself in a number of ways.

All of Saariaho's concertos have a sub-title that illustrates or complements the music, lending an added poetic dimension to the purely musical idiom. She began her concerto output with the violin concerto *Graal Théâtre* (1994), since which she has written concertos for flute (*L'aile de songe*, 2001), cello (*Notes on Light*, 2007), clarinet (*D'om le vrai sens*, 2010), organ (*Maan varjot*, 2013) and most recently harp

(*Trans* 2015). The Harp Concerto was written to a joint commission from the Suntory Foundation for Arts, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Tonhalle Orchestra in Zurich, Radio France and the Hessen Radio Orchestra. The premiere was given by Xavier de Maistre in Tokyo in August 2016.

Saariaho has used the harp inventively in both her orchestral and chamber music. Writing a concerto for the instrument, however, faced her with new challenges, not least of which is that the solo instrument must not be drowned out by the orchestra. While keenly aware of this, Saariaho nevertheless wished to retain the full palette of the orchestra. Saariaho is fascinated by the harp because of the glissandos that are a characteristic feature of its idiom but also its resonance, broad range and the onset of the sound, the attack of finger on string. Playing with all these characteristics inspired her particularly in the cadenzas in the three movements of the concerto, which have a discreet orchestral accompaniment.

In order to ensure that the harp remains audible, Saariaho scored the concerto for a relatively small orchestra. She writes translucently, with a full tutti being a rarity. Instead, the harp engages in dialogue with individual instruments or instrument sections in the orchestra. Also, the orchestra often reinforces or supports the harp for instance by quietly sustaining notes played by the harp, lending an extra sonority to the solo instrument and helping keep it centre stage. The harp thus becomes the source of power and the principal actor in the music.

The title, *Trans*, has partly to do with this relationship between the harp and the other instruments. As a prefix, it refers to a change or something that is temporary or perishable, and Saariaho allows that these associations may be felt in the concerto. More tangibly, Saariaho links the title to the idea of transmitting messages from harp to orchestra or to transformations of the musical material as it is passed from one instrument to another.



The opening movement, 'Fugitif', is an exposition of musical characters and textures that the harp can produce. The music progresses from a meditative opening to a determined movement in a passage marked as a cadenza, with cascading glissandos supporting the harp.

The title of the middle movement, 'Vanité', refers to a type of still life symbolising the transient nature of human life, historically known as a *vanitas* still life. This is a visual artwork featuring objects emblematic of the passing of time and the decay of all things. Saariaho used this as a metaphor for this movement, which appears to present its elements in different kinds of lighting. In this movement, the cadenza is mysterious in feeling and comes right at the beginning of the movement.

The concluding 'Messenger' contains the most rhythmically crisp and energetic music in the work. A brisk finale, it features rapid dialogue between the soloist and the orchestra. The cadenza arrests the flow of the music, but the quick yet airy pulsation returns for a moment at the end of the movement, until the harp is left alone to conclude the work.

**Kimmo Korhonen**

Translation: Jaakko Mäntyjärvi



GERALD FINLEY

## **True Fire, Ciel d'hiver et Trans – trois éclairages sur la musique orchestrale**

**Kaija Saariaho** (née en 1952) est une compositrice qui brasse couleurs et visions, mais aussi pensées et sentiments. Elle puise son inspiration à de multiples sources, extérieures (la nature, les paysages et les arts visuels) ou profondément humaines (la littérature, les rêves et la philosophie). Mais quel que soit le germe de départ, le développement de celui-ci en une œuvre musicale est un processus riche et d'une large portée ; loin de rester prisonnier du sujet original, le produit final se forge sa propre existence. L'inspiration première peut être perceptible à la surface de la musique – dans ses sonorités, ses teintes et ses textures – ou tout autant dans ses structures profondes et sa dynamique interne.

Trouver l'inspiration au-delà de la pure abstraction musicale caractérise la créativité de Saariaho depuis presque toujours, et quasiment toutes ses œuvres portent un titre ou un sous-titre descriptif (comme pour les concertos). Bien souvent, l'inspiration originale est distillée dans une idée qui sous-tend le processus de composition et anime l'idiome musical tout en restant à l'arrière-plan.

L'une des raisons de la richesse de la production artistique de Saariaho est qu'elle est très diversifiée, tant dans les genres abordés que dans les distributions. La couleur, qui est l'élément central de son langage musical, est très présente aussi bien dans ses pièces pour soliste, sa musique de chambre, sa musique vocale que dans ses grandes œuvres pour orchestre. Ses compositions les plus célèbres sont sans doute ses opéras, dont le premier, *L'amour de loin* (Salzbourg 2000), est l'un des opéras contemporains les plus largement reconnus ; c'est lui qui a permis à la compositrice d'asseoir sa réputation comme l'une des plus grandes artistes de notre époque.

Les trois œuvres proposées sur ce disque proposent trois aspects différents de la musique pour orchestre : une œuvre purement orchestrale (*Ciel d'hiver*), un concerto (le Concerto pour harpe *Trans*) et un cycle de mélodies avec accompagnement d'orchestre (*True Fire*). Si l'orchestre est également présent dans ces trois compositions, il y dévoile à chaque fois un univers tout à fait propre.

## **True Fire**

Généralement, lorsqu'il écrit de la musique vocale, un compositeur commence par choisir un texte puis se met à créer l'univers musical que lui inspire ce texte. Il est cependant tout à fait possible de procéder dans le sens inverse, bien que cela présente certaines difficultés.

Kaija Saariaho commença à concevoir ce qui est devenu le cycle de mélodies *True Fire* (2014) avant même qu'elle ait une idée du choix des textes. Elle savait que ce serait de la musique vocale, et donc qu'elle aurait besoin de textes ; mais les trouver s'est révélé être un défi de taille. Saariaho relate qu'elle parcourut un grand nombre de ses auteurs favoris, sans rien y épingler qui convînt au moule de la composition en cours, dont la matière musicale évoluait rapidement. Finalement, elle trouva six textes de sources diverses qui convenaient bien à son concept.

*True Fire* est une commande du Los Angeles Philharmonic, de l'Orchestre Symphonique de la NDR, du BBC Symphony Orchestra et de l'Orchestre National de France pour le baryton Gerald Finley. C'est donc ce dernier qui en donna la création, sous la direction de Gustavo Dudamel, en mai 2015 à Los Angeles.

Dans ce cycle de mélodies en six mouvements, trois mélodies (I, III et VI) sont associées à des fragments de l'essai « Spiritual Laws » que Ralph Waldo Emerson, l'une des principales figures du mouvement transcendantaliste américain, avait publié en 1841 dans son premier recueil d'essais. C'est l'un de ces fragments qui a donné son nom au cycle entier. Les fragments d'Emerson sont entrecoupés par des poèmes du Prix Nobel irlandais Seamus Heaney, des Amérindiens Tewa du Nouveau-Mexique, ainsi que du poète palestinien Mahmoud Darwish.

Saariaho a écrit que son idée originale était d'explorer l'envergure de la voix de baryton en faisant appel à des textes de genres très différents, pour permettre ainsi à Finley de déployer tout l'éventail de son expressivité. Bien qu'elle ait déjà dessiné les contours généraux de la musique avant de choisir les textes, ce sont ces derniers qui ont réellement déterminé ce que seraient l'expression vocale et la forme que prendraient les détails du matériau musical. Après avoir terminé la composition, Saariaho s'est

rendue compte que les textes disparates qu'elle avait réunis avaient en fait tous un thème commun : la condition de l'humanité entourée par la nature, la manière dont nous l'observons et dont nous lui appartenons.

La première mélodie, « Proposition I », énonce sa proposition en termes sans équivoques, bien que dans une atmosphère tranquille et méditative. Dans la deuxième, « River » (Heaney), la musique s'écoule avec plus de liberté, et les mélismes de la voix se fondent au tourbillon animé de la texture orchestrale. La troisième mélodie, « Proposition II », est la plus introvertie et austère du cycle, fidèle à son texte : « But real action is in silent moments » (mais l'action réelle a lieu dans les moments de silence). Saariaho elle-même considérait cette brève chanson comme le noyau central de l'ouvrage.

« Lullaby » (Berceuse), sur un poème des Amérindiens Tewa, est un morceau très différent, une invocation vibrante d'un univers de contes dans le style d'un scherzo. Bien que la pièce soit manifestement une berceuse, et donc un appel au calme et au silence – comme en témoignent les « chhh » répétés –, l'impression première est celle d'une aventure. Saariaho explique que l'objectif n'est pas tellement d'endormir l'enfant, mais plutôt de passer du temps avec lui et de lui raconter une belle histoire.

« Farewell » (Adieu) change à nouveau d'atmosphère. Le tout premier vers du poème de Mahmoud Darwish peint un sombre tableau du « dernier train » qui s'arrête, sans passagers, « sur le dernier quai ». Ce thème est répété sans variations tout au long du poème, et la musique est sombre, nerveuse, presque brusque. La ligne vocale est principalement figée en énoncés style parlando, souvent étayés par une note de pédale inquiétante.

La brève conclusion, « Proposition III », arrache l'auditeur aux abysses précédents pour le ramener vers la lumière et l'environnement naturel qui nous entoure. La musique prend un goût répétitif, palpitant de vie, minimaliste, faisant écho à la flamme du « vrai feu » qui finit par disparaître et se fondre dans des sphères immatérielles plus élevées, à l'image du transcendantalisme d'Emerson.

### **Ciel d'hiver**

Dans la mythologie grecque, Orion était le fils de Poséidon, le dieu de la mer, et d'Euryale. Orion était un chasseur, qui connut de nombreuses aventures pittoresques. Il existe plusieurs versions du récit de sa fin : dans l'une, il succombe à la morsure d'un serpent géant en Crète, dans une autre il est tué par Artémis, la déesse de la chasse, sur l'île de Délos. Mais peu importe la cause de sa mort, Orion fut élevé au rang de constellation céleste par Zeus, le dieu des dieux.

Lorsque Kaija Saariaho composa son triptyque pour orchestre *Orion* (2002), elle choisit un sujet qui permettait d'aborder aussi bien l'excitation des poursuites de chasse sur la terre que la beauté statique d'une nuit étoilée. Le phénomène céleste est commenté dans le mouvement médian, « Winter Sky ». En 2013, Saariaho transposa ce mouvement pour un orchestre plus restreint, et pour le distinguer de l'original, lui donna le même titre en français. L'œuvre rejoignit alors la série d'œuvres de l'auteur inspirées d'une manière ou d'une autre par le ciel et l'espace – *Lichtbogen* (1986), *Solar* (1993), *Ciel étoilé* (1999) et *Asteroid 4179 : Toutatis* (2005).

Bien que le gigantesque orchestre d'*Orion*, qui comprend les bois par quatre, un pupitre de cuivres très fourni, deux harpes, beaucoup de percussions et un orgue, soit ici réduit à un orchestre symphonique ordinaire, *Ciel d'hiver* est méticuleusement fidèle à l'original. L'œuvre s'ouvre sur un paysage sonore scintillant doucement, avec un trille éthéré du piccolo solo. Cette mélodie passe tout en douceur au violon solo, puis à une clarinette, puis à un hautbois et enfin à une trompette bouchée. Les lignes mélodiques s'élargissent en un canevas polyphonique, la musique prend une allure inquiétante, et des champs sonores évoquant Ligeti viennent plomber l'étendue infinie du ciel dans la nuit. L'œuvre s'achève sur le scintillement cosmique figé d'un ciel d'hiver.

### **Concerto pour harpe *Trans***

« Pour moi, écrire un concerto signifie moins écrire une œuvre axée sur la virtuosité technique traditionnelle que sonder les profondeurs de l'âme de l'instrument (et de la musique). »

Par cette description de la manière dont elle aborde l'écriture d'un concerto, Kaija Saariaho s'ancre profondément dans les dimensions intérieures de la musique. Certes, il serait difficile de voir en elle quelqu'un qui recherche la virtuosité pour elle-même, mais il serait tout aussi erroné d'imaginer qu'elle n'accorde aucun intérêt à un langage instrumental exigeant. Néanmoins, au lieu de faire la part belle à la virtuosité technique traditionnelle, elle utilise ses instruments d'une multitude de manières toutes aussi riches les unes que les autres sur le plan de la sonorité et de la technique ; cette concentration sur la richesse et la couleur du son est caractéristique de sa musique en général. Par ailleurs, sa relation entre le soliste et l'orchestre n'est pas toujours compatible avec l'idée romantique de la lutte héroïque, elle se manifeste plutôt de multiples manières différentes.

Tous les concertos de Saariaho portent un sous-titre qui illustre la musique ou la complémente, ajoutant ainsi une dimension poétique à la langue purement musicale. L'artiste a commencé sa production de concertos par le Concerto pour violon *Graal Théâtre* (1994), et depuis lors elle a écrit des concertos pour flûte (*L'aile du songe*, 2001), violoncelle (*Notes on Light*, 2007), clarinette (*D'om le vrai sens*, 2010), orgue (*Maan varjot*, 2013) et plus récemment pour harpe (*Trans*, 2015). Le Concerto pour harpe fut écrit suite à une commande commune de la Suntory Foundation for Arts, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre de la Tonhalle à Zurich, Radio France et l'Orchestre de la radio de Hesse. La création en a été donnée par Xavier de Maistre à Tokyo, en août 2016.

Saariaho fait intervenir la harpe de manière très imaginative, tant dans sa musique pour orchestre que dans sa musique de chambre. Écrire un concerto, cependant, lui a posé de nouveaux défis, le moindre n'étant pas que la harpe soliste ne doit pas être noyée par l'orchestre. Elle en était pleinement consciente, mais elle a souhaité néanmoins garder toute la palette orchestrale. Saariaho est fascinée par la harpe à cause de ses glissandos caractéristiques, mais aussi pour sa résonance, l'amplitude de son registre et l'attaque des doigts sur la corde pour créer le son. Elle a joué sur toutes ces caractéristiques, principalement dans les cadences des trois mouvements, à l'accompagnement orchestral discret.

Afin de s'assurer que la harpe reste audible, Saariaho a prévu un orchestre relativement petit. Son écriture est translucide, et le tutti est l'exception ; on voit plutôt la harpe dialoguer avec des instruments seuls ou avec un pupitre à la fois. Souvent, l'orchestre renforce ou soutient la harpe, par exemple en tenant tranquillement certaines des notes jouées par la harpe, ajoutant ainsi une sonorité supplémentaire à l'instrument soliste tout en l'aidant à garder le devant de la scène. De cette manière, la harpe devient la force motrice de la musique, et son principal acteur.

Le titre, *Trans*, est lié à la relation entre la harpe et les autres instruments. Comme le préfixe, il renvoie à un changement, ou à quelque chose de temporaire, de périssable, et Saariaho nous permet de ressentir ces associations. De manière plus tangible, elle lie le titre à l'idée de transmission de messages de la harpe à l'orchestre, ou de transformations du matériau musical quand il passe d'un instrument à l'autre.

Le premier mouvement, « Fugitif », expose les différents caractères musicaux et textures que peut produire la harpe. La musique progresse d'une ouverture méditative à un mouvement déterminé dans un passage marqué « cadence », avec des glissandos en cascade qui soutiennent la harpe.

Le titre du mouvement médian, « Vanité », fait référence à la « vanitas », un genre de nature morte symbolisant la nature éphémère de la vie humaine. La nature morte est une peinture d'objets emblématiques du passage du temps et du déclin de toutes choses. Saariaho l'utilise comme métaphore pour ce mouvement qui semble présenter ses éléments sous divers éclairages. Ici, la cadence, mystérieuse, est jouée au début du mouvement.

Le dernier mouvement, « Messenger », propose la musique aux rythmes les plus vifs et énergiques de toute la pièce. Très dynamique, il propose un dialogue alerte entre le soliste et l'orchestre. La cadence interrompt le flux de la musique, puis la pulsation à la fois rapide et aérienne réapparaît pour un instant vers la fin du mouvement, auquel la harpe, restée seule, met le point final.

**Kimmo Korhonen**

(Traduction : Sophie Liwszyc)



XAVIER DE MAISTRE



## **True Fire, Ciel d'hiver ja Trans - kolme näkökulmaa orkesterimusiikkiin**

**Kaija Saariaho** (s. 1952) on värien ja visioiden mutta myös tunteiden ja ajatusten säveltäjä. Hänen teostensa innoituksenlähteet voivat olla monia, yhtä lailla luonnon, maisemien ja kuvataiteen tapaisia ulkoisen maailman ilmiöitä kuin kirjallisuuden, unien ja elämänkatsomuksellisten kysymysten inhimillisiä syvyyksiä koskevia sisäisiä pohdintoja. Mutta olipa syntyvirike mikä tahansa, sen muotoutuminen musiikiksi on rikas ja perustavaa laatua oleva prosessi, jossa lopullinen teos ei jää aiheensa vangiksi vaan syttyy uuteen, itsenäiseen elämään. Alkulähteen vaikutus voi tulla esiin teosten pintatasolla, niiden soivassa asussa, värityksessä ja tekstuurissa, mutta yhtä hyvin se voi muokata niiden syvärakenteita ja vaikuttaa niiden sisäissä voimavirroissa.

Virikkeiden ammentaminen puhtaiden musiikillisten abstraktioiden ulkopuolelta on ollut leimallista Saariahon musiikille lähes alusta lähtien, ja käytännössä kaikilla hänen teoksillaan on jokin kuvaileva otsikko tai (kuten konserttojen tapauksessa) lisänimi. Usein alkuinnoittaja kääntyy sävellysprosessissa eräänlaiselle ideatasolle ja luo lähtökohtia Saariahon musiikilliseen ilmaisuun.

Yksi Kaija Saariahon tuotannon sisäisen rikkauden takeista on sen monipuolinen jakautuminen eri teostyyppeihin ja kokoonpanoihin. Esimerkiksi hänen musiikissaan keskeinen värielementti tulee esiin yhtä lailla soolokappaleissa, kamariyhtyeeteoksia, vokaalimusiikissa kuin suuren orkesterin teoksissa. Ehkä parhaiten Saariaho tunnetaan oopperoistaan, joista ensimmäisenä valmistunut *L'Amour de loin* (Salzburg 2000) on yksi aikamme kiitetyimmistä moderneista oopperoista ja oli lopullisesti nostamassa Saariahoa yhdeksi kansainvälisesti menestyneimmistä säveltäjistä maailmassa.

Tämän levyn kolmessa teoksessa avautuu kolme erilaista näkökulmaa orkesterimusiikkiin eri lajeihin: mukana on yksi puhdas orkesteriteos (*Ciel d'hiver*), yksi konsertto (harppukonsertto *Trans*) sekä yksi orkestraalinen laulusarja (*True Fire*). Orkesteri sitoo niitä yhteisenä elementtinä toisiinsa, mutta samalla jokaisessa niistä avautuu omanlaisensa, yksilöllisesti soiva maailma.

## **True Fire**

Yleensä vokaalitekokset syntyvät niin, että ensin säveltäjä valitsee tekstin ja ryhtyy sitten sen innoittamana luomaan teoksen musiikillista maailmaa. Toisenlainenkin järjestys on silti mahdollinen joskaan ei vailla ongelmia.

Kaija Saariahon laulusarja *True Fire* (2014) alkoi kasvaa esiin musiikkina jo ennen kuin tekstistä oli tietoa. Tekstejä kuitenkin tarvittiin, koska teoksesta oli määrä tulla lauluteos, eikä niiden löytäminen ollut helppoa. Saariaho on kertonut käyneensä läpi monien suosikkikirjailijoidensa tuotantoa, mutta mikään ei tuntunut sopivan hänen työn alla olevaan teokseensa ja sen jo osittain muotoutumassa olleeseen musiikkiin. Lopulta hän päätyi käyttämään kuutta eri tekstiä, jotka soveltuivat hänen suunnitelmaansa.

*True Fire* on syntynyt Los Angelesin filharmonikkojen, NDR-sinfoniaorkesterin, BBC-sinfoniaorkesterin ja Ranskan kansallisorkesterin tilauksesta baritoni Gerald Finleyä varten. Finley lauloi kantaesityksen Los Angelesissa Gustavo Dudamelin johdolla toukokuussa 2015.

Kuusiosaisen laulusarjan osista kolme (I, III ja VI) pohjautuu katkelmiin amerikkalaisen transsendentalismin johtohahmon Ralph Waldo Emersonin esseestä *Spiritual Laws* hänen ensimmäisestä esseekokoelmastaan (1841). Yksi näistä katkelmista tarjosi myös nimen koko teokselle. Emersonin fragmentteihin perustuvien osien lomaan on sijoitettu irlantilaisen Nobel-palkitun Seamus Heaney'n, Uuden Meksikon Tewa-intiaanien ja palestiinalaisen Mahmoud Darwishin runoihin sävellettyjä osia.

Saariaho on kertonut, että alkuperäisenä ajatuksena oli tutkia baritoniäänien mahdollisuuksia erilaisten tekstien näkökulmasta ja tarjota samalla Finleylle tilaisuus tuoda esiin koko ilmaisuasteikkonsa. Vaikka Saariaho oli hahmotellut musiikin yleisilmettä jo ennen tekstien valitsemista, vasta ne määrittelivät lopullisesti vokaalisen ilmaisun ja musiikillisen materiaalin yksityiskohdat. Saatuaan teoksen valmiiksi Saariaho huomasi, että hänen eriluonteisten tekstiensä taustalla oli yhdistävä ajatus: ihmisen asema luonnon ympäröimänä, meidän havaintomme siitä ja meidän kuulumisemme siihen sen osana.

Avausosa *Proposition I* esittää "väitteensä" tai "ehdotuksensa" selkein äänenpainoin; tunnelma on pysähtynyt ja mietiskelevä. Toisessa osassa *River* (Joki; Heaney) musiikki saa virtaavamman luonteen lauluosuuden melismojen soljuessa osana musiikin pyörteistä ja elävistä tekstuuria. Staattisimmillaan, sisäistyneimmillään ja pelkistyneimmillaan ilmaisu on kolmannessa osassa *Proposition II*, mikä vastaa tekstin sisältöä: "But real action is in silent moments" (Mutta todellinen toiminta on hiljaisissa hetkissä). Saariaho on luonnehtinut tätä lyhyttä osaa teoksen sydämeksi.

Tewa-intiaanien runoon perustuva *Lullaby* (Kehtolaulu) vie aivan toisenlaisiin tunnelmiin, scherzomaiseen sykkeeseen ja satumaailmaan. Vaikka osa on periaatteessa kehtolaulu ja mukana on ajatus rauhoittumisesta ja hiljentymisestä – niin kuin toistuvat Shh-äänteet vihjaavat – on seikkailun tuntu päällimmäisenä. Saariaho onkin todennut, että lähtökohtana ei ole niinkään lapsen nukuttaminen vaan hauska yhdessäolon hetki ja hyvän tarinan kertominen.

*Farewell* (Jäähyväiset) kumpuaa jälleen täysin toisesta maailmasta. Jo Mahmoud Darwishin runon avaussäe, jonka muunnelma toistuu runossa myöhemminkin, maalaa synkeän ajatuksen "viimeisestä junasta" joka pysähtyy ilman ihmisiä "viimeiselle laiturille". Musiikki soi tummin, terävöityvin ja jopa tylyin sävyin, ja puheenomaiseksi jähmettyviä laulurepliikkejä säestää usein pahaenteinen matala urkupiste.

Lyhyt päätösosa *Proposition III* nostaa kokijan edellisen osan syövereistä valoon ja osaksi meitä ympäröivää luontoa. Musiikissa väreilee minimalistissävyinen toisteisuus, kuin "todellisen tulen" liekki, joka haihtuu ja sulautuu lopussa korkeampiin, aineettomiin sfääreihin Emersonin transsendentalistismin kuvajaisena.

### **Ciel d'hiver**

Antiikin Kreikan mytologiassa Orion oli meren jumalan Poseidonin ja Euryalen poika, monia värikkäitä seikkailuja kokenut metsästäjä. Hänen kuolemastaan on useampia versioita; yhdessä hän päätti päivänsä Kreetalla jättiläisskorpionin puremaan, toisessa Delos-saarella metsästyksen jumalattaren Artemiin surmaamana. Yhtä kaikki, Orionin kuoltua ylijumala Zeus sijoitti hänet tähtikuvioksi taivaalle.

Kun Kaija Saariaho sävelsi orkesteritriptyykkinsä *Orion* (2002), hänellä oli käsissään aihe, joka antoi mahdollisuuksia sekä maanpäällisen seikkailijan kiihkeään draamaan että öisen tähtikuvion staattiseen maalauksellisuuteen. Orion taivaan näkynä nousee esiin teoksen keskiosassa *Winter Sky* (Talvinen taivas). Saariaho teki siitä vuonna 2013 sovituksen pienemmälle orkesterille, joka erotukseksi alkuperäisversiosta sai samaa tarkoittavan ranskankielisen otsikon *Ciel d'hiver*. Näin se kuuluu teosten *Lichtbogen* (1986), *Solar* (1993), *Ciel étoile* (1999) ja *Asteroid 4179: Toutatis* (2005) rinnalla niihin Saariahon teoksiin, jotka ovat tavalla tai toisella saaneet innoituksensa taivaan ja avaruuden ilmiöistä.

Vaikka Orionin suuri orkesteri nelinkertaisine puupuhaltimineen, suurine vaskikuoroineen, kaksine harppuineen, laajoine lyömäsoittimistoineen ja urkuineen on sovituksessa vaihtunut normaaliksi sinfoniaorkesteriksi, on *Ciel d'hiver* varsin uskollinen alkuteokselle. Se alkaa hiljaisesti himmertävällä sointimaisemalla, johon piirtyy piccolohuilun eteerinen, trillien koristeleva melodialinja. Se liukuu saumatta sooloviululle, sitten klarinetille, seuraavaksi oboelle ja lopulta sordinoidulle trumpetilille. Melodialinjat levittäytyvät monitasoiseksi polyfoniaksi, musiikki saa vähitellen uhkaavampia sävyjä, ja ligetimäisissä sointikentissä sukelletaan syvemmälle öisen taivaan äärettömyyteen. Teoksen lopussa jää soimaan talvisen taivaan jäätynyt, kosminen kimmellys.

### **Harppukonsertto Trans**

”Konsertto merkitsee minulle vähemmän perinteistä teknistä virtuositeettia kuin mahdollisuutta yrittää porautua syvälle soittimen (ja musiikin) sieluun.”

Kun Kaija Saariaho näin luonnehtii lähtökohtiaan konserttojen säveltäjänä, hän tulee korostaneeksi musiikin sisäisiä ulottuvuuksia. Olisikin vaikea kuvitella häntä pelkän ulkoisen virtuoosisuuden tavoittelijaksi, mutta olisi myös väärin ajatella, etteikö esityksellisestä haastava soittimellisuus olisi hänelle tärkeää. Perinteisen taituruuden sijasta se tulee kuitenkin esiin soittimien soinnillisesti ja soittoteknisesti moni-ilmeisessä käytössä ja kytkeytyy samalla siihen soinnin rikkautta ja väriä palvovaan asenteeseen, joka on yleisemminkin ominaista hänen musiikilleen. Myöskään solistin ja orkesterin

suhde ei aina vastaa romantiikan ajan taistelevan sankarikonsertton ihannetta vaan voi asettua mitä moninaisimpiin asetelmiin.

Kaikilla Saariahon konsertoilla on musiikkia täydentävä tai pohjustava lisänimi, mikä tuo oman runollisen lisätasonsa puhtaan musiikillisen ilmaisun rinnalle. Hänen varsinaisten konserttojensa sarjan avasi viulukonsertto *Graal Théâtre* vuonna 1994. Sen jälkeen ovat valmistuneet konsertot huilulle (*L'Aile de songe* 2001), sellolle (*Notes on Light* 2007), klarinetille (*D'om le vrai sens* 2010), uruille (*Maan varjot* 2013) ja lopulta harpulle (*Trans* 2015). Harppukonsertto on syntynyt Suntory Foundation for Artsin, Radion sinfoniaorkesterin, Ruotsin radion sinfoniaorkesterin, Zürichin Tonhalle-orkesterin, Radio Francen ja Hessischer Rundfunk-sinfoniaorkesterin yhteistilauksesta. Kantaesityksen soitti Xavier de Maistre Tokiossa elokuussa 2016.

Saariaho on käyttänyt harppua monipuolisesti sekä orkesteri- että kamarimusiikissaan. Konsertton säveltäminen asetti hänet kuitenkin uudenlaisten haasteiden eteen, keskeisenä sen ettei soitin saa jäädä orkesterin peittämäksi. Saariaho oli tästä syvän tietoinen mutta halusi silti pitää mukana orkesterin koko värikirjon. Harpussa soittimena Saariahoa ovat kiehtoneet paitsi sen ilmaisun perustanastoon kuuluvat glissandot myös soittimen resonoivuus, laaja ääniala sekä mahdollisuus kuulla kielten näppäilyn ääni. Näiden ominaisuuksien variointi on innoittanut Saariahoa erityisesti kolmen osan kadensseissa, joissa orkesterin soittimet säestävät hillitysti solistia.

Harpun kuuluvuuden varmistamiseksi Saariaho on kirjoittanut teoksen suhteellisen pienelle orkesterille. Hän on suosinut läpikuultavaa kirjoitustapaa, jossa koko orkesteri on vain harvoin yhtä aikaa äänessä; sen sijaan harppu käy usein dialogia orkesterin soittimien tai eri soitinryhmien kanssa. Lisäksi orkesteri usein vahvistaa tai kannattelee harppua omilla osuuksillaan, esimerkiksi jatkamalla hiljaa harpun ääniä, jolloin harppuosuus soi kauttaaltaan erinomaisesti ja on aina tapahtumien keskiössä, teoksen todellinen henkinen voimakemus ja toimija.

Teoksen nimi *Trans* liittyy osittain juuri harpun ja muiden soittimien suhteeseen. Sanan etuliitteenä se viittaa siirtymään, muutokseen, ohikiihtävään tai katoavaiseen, ja näitä

merkityksiä voi Saariahon mukaan kokea myös harppukonsertossa. Konkreettisemmin nimi liittyy Saariahon mielessä ajatukseen viestien välittämisestä harpulta orkesterille tai materiaalin erilaisiin muutoksiin, kun ne siirtyvät soittimelta toiselle.

Avausosassa *Fugitif* Saariaho esittelee harpun musiikillisia karaktäärejä ja tekstuureja. Mietiskelevästä avauksesta musiikki tiivistyy kadenssiksi merkityssä jaksossa määrätietoiseksi etenemiseksi, jossa nopeasti ryöpsähtelevät glissandot täydentävät harpun kuvioita.

Keskiosan otsikko *Vanité* viittaa ihmiselämän katoavaisuutta ilmentävään asetelmamaalauksen lajiin, ns. vanitas-asetelmaan, jossa kuvattu esineistö muistuttaa ajan kulumisesta ja kaiken aineellisen hajoavaisuudesta. Saariaho sai siitä metaforan osan musiikille, jonka eri elementtejä käsitellään kuin esineitä erilaisissa valaistuksissa. Tässä kadenssijakso on salaperäisine tunnelmineen heti osan alussa.

Päätösosa *Messenger* on teoksen rytmisesti selkeäpiirteisintä ja energisintä musiikkia ja muodostaa teokselle nopealiikkeisen finaalin, jota leimaa paikoin solistin ja orkesterin soittimien tiivis replikointi. Kadenssi pysäyttää musiikin virran, mutta ilmava motorinen syke palaa vielä hetkeksi osan lopulla, kunnes harpun kuviot jäävät yksin soimaan.

**Kimmo Korhonen**

## **True Fire**

**I**

Our eyes are holden that we cannot see things that stare us in the face, until the hour arrives when the mind is ripened; then we behold them, and the time when we saw them not is like a dream.

Text: Ralph Waldo Emerson (1803–1882), Essays, Spiritual Laws

**II**

The first words got polluted  
Like river water in the morning  
Flowing with the dirt  
Of blurbs and the front pages.  
My only drink is meaning from the deep brain,  
What the birds and the grass and the stones drink.  
Let everything flow  
Up to the four elements,  
Up to water and earth and fire and air.

Text: Seamus Heaney (1939–2013), The Spirit level,  
From the Romanian of Marin Sorescu (1936–1996)

**III**

But real action is in silent moments.

Text: Ralph Waldo Emerson (1803–1882), Essays, Spiritual Laws



#### **IV The Cloud-Flower Lullaby**

In the north the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the west the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the east the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

Text: Songs of the Tewa

## **V The last train has stopped**

The last train has stopped at the last platform. No one is there  
To save the roses, no doves to alight on woman made of words.  
Time has ended. The ode fares no better than the foam.  
Don't put faith in our trains, love. Don't wait for anyone in the crowd.  
The last train has stopped at the last platform. But no one  
Can cast the reflection of Narcissus back on the mirrors of night.  
Where can I write my latest account of the body's incarnation?  
It's the end of what was bound to end! Where is that which ends?  
Where can I free myself of the homeland in my body?  
Don't put faith in our trains, love. The last dove flew away.  
The last train has stopped at the last platform. And no one was there.

Text: Mahmoud Darwish (1941–2008)

## **VI**

We are the photometers, we the irritable goldleaf and tinfoil that measure the  
accumulations of the subtle element.  
We know the authentic effects of the true fire through every one of its million  
disguises.

Text: Ralph Waldo Emerson (1803–1882), Essays, Spiritual Laws

© Copyright 2014 Chester Music Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Used by permission of Hal Leonard Europe Limited.

Publisher: Chester

Recordings: Helsinki Music Centre, Finland, XII/2017 (True Fire – live recording);  
V/2017 (Ciel d’hiver); II/2017 (Trans)

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Laura Heikinheimo

Recording Engineers: Jari Rantakaulio (True Fire & Ciel d’hiver | Yle);  
Anna-Kaisa Kemppi (Trans | Yle); Enno Mäemets

Final Mix and Mastering: Enno Mäemets, Editroom Oy, Helsinki

© & © 2019 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Photos: Tuomo Manninen (Cover); Andrew Campbell (p. 2);

Canetty Clarke (p. 10); Jean-Baptiste Millot (p. 17);

Jussi Särkilahti (p. 28)

This recording was produced with support from the Finnish Music Foundation  
(MES)

HANNU LINTU



ODE 1309-2