

**kaija saariaho**

# l'amour de loin

EKATERINA LEKHINA | MARIE-ANGE TODOROVITCH | DANIEL BELCHER  
RUNDFUNKCHOR BERLIN | DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

**kent nagano**

## CD 1

## PREMIER ACTE

1	(Traversée)		5'41	32
2	Premier tableau : Jaufré Rudel	Jaufré : <i>J'ai appris à parler du bonheur</i>	6'49	32
3	Deuxième tableau : Le Pèlerin	Le Pèlerin : <i>Peut-être bien qu'elle n'existe pas</i>	5'33	40
4		Jaufré : <i>Qu'as-tu fait de moi, pèlerin ?</i>	2'24	44

## DEUXIÈME ACTE

5	Premier tableau : Clémence		3'04	44
6		Clémence : <i>Pèlerin, dites-moi !</i>	6'11	44
7		Le Pèlerin : <i>Un homme pense à vous</i>	2'25	50
8	Deuxième tableau : L'Amour de loin	Le Pèlerin : <i>Rien ne vous oblige à l'aimer</i>	7'01	52
9		Clémence : <i>Ja mais d'amor</i>	4'40	56

## TROISIÈME ACTE

10	Premier tableau : Au château de Blaye		1'05	58
11		Jaufré : <i>Pèlerin, Pèlerin, dis-moi</i>	3'47	58
12		Le Pèlerin : <i>Jaufré, elle sait</i>	4'13	60
13		Le Pèlerin : <i>Peut-être ferais-je mieux de m'en aller</i>	4'28	66
14	Deuxième tableau : À Tripoli, sur la plage	Clémence : <i>Ben tenc lo Seignor per verai</i>	4'40	68
15		Clémence : <i>Non, par Notre Seigneur</i>	3'02	72

## QUATRIÈME ACTE

1	Premier tableau : Mer indigo		5'27	74
2		Jaufré : <i>Me croiras-tu, Pèlerin</i>	4'13	74
3	Deuxième tableau : Songe		2'08	76
4		Jaufré : <i>Je l'ai vue, Pèlerin</i>	3'23	76
5		Le Pèlerin : <i>Calme-toi, Jaufré</i>	1'26	78
6	Troisième tableau : Tempête	Jaufré : <i>Je devrais être l'homme le plus heureux du monde</i>	2'13	80
7		Le Pèlerin : <i>Ces choses se savent, oui</i>	4'03	82

## CINQUIÈME ACTE

8	Premier tableau : Jardin de la Citadelle	Le Chœur des Tripolitaines : <i>Comtesse, regardez</i>	2'58	84
9		Le Pèlerin : <i>Noble dame, je vous apporte une nouvelle</i>	2'31	88
10	Deuxième tableau : Si la mort pouvait attendre	Jaufré : <i>C'est vous, c'est vous</i>	4'18	90
11		Clémence : <i>J'aurais tant voulu</i>	2'57	94
12		Jaufré : <i>Seigneur, si je pouvais rester ainsi</i>	4'13	96
13	Troisième tableau : J'espère encore	Clémence : <i>J'espère encore, mon Dieu</i>	3'19	100
14		Clémence : <i>J'avais cru en toi</i>	6'59	100
15	Quatrième tableau : Vers toi qui es si loin	Clémence : <i>Si tu t'appelles Amour</i>	6'00	110

## CD 2

# l'amour de loin

ou l'art d'aimer et de composer aux frontières

“L'amour heureux n'a pas d'histoire.”  
(Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*)

Un homme, une femme – l'un dans son château aquitain, l'autre dans la Citadelle de Tripoli, mais tous deux dans l'attente d'un alter ego. Au prisme de l'amour courtois médiéval, ou *fin'amor*, leur rencontre semble vouée à l'échec. Pour eux, l'espoir d'une union oscille entre fantasme et réalité: objet de désir idéalisé, élan amoureux désintéressé et oubli de soi d'une part, impossibilité d'une fusion avec l'être aimé, tensions psychiques et contingences terrestres d'autre part.

Créé à Salzbourg en 2000 dans une mise en scène de Peter Sellars, composé sur un livret d'Amin Maalouf, *L'Amour de loin* est le premier opéra de Kaija Saariaho. La vie de Jaufré Rudel, historique et légendaire, en est le prétexte. Les vers composés en langue d'oc par ce troubadour du XII<sup>e</sup> siècle mettent en avant l'*amor de lonh*, un amour pour une femme dont il est séparé par la distance. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un opéra historique, ou mythique. Le livret imaginé par Amin Maalouf présente une adaptation et une interprétation du récit médiéval privilégiant les résonances intemporelles – et là repose très certainement la richesse de l'opéra. En mettant l'accent sur la relation amoureuse à distance, la virtualité de l'amour idéal et les rapports entre genres, sur la césure entre Occident et Orient, mais aussi sur la porosité de leurs frontières, le texte réfléchit des problématiques on ne peut plus contemporaines. Et ce qui touche ainsi aux limites de l'entendement dans le texte réagit de manière remarquable avec l'écriture musicale de Kaija Saariaho, elle qui n'a de cesse de sonder l'irrationnel, à la lisière de l'intelligible et du sensible.

## Les pulsions de la *fin'amor*

Suivant la tradition déclamative de la *fin'amor* née au XII<sup>e</sup> siècle, un homme se donne pour tâche de séduire une femme, une femme dont il sait qu'elle lui demeurera à jamais inaccessible (parce que mariée, contrainte par les interdits d'une société, ou tout bonnement inexistante). Comme en témoignent les récits des troubadours, l'amour porté à la femme est alors érigé en idéal par le courtisan. Cette “liturgie profane” de la société châtelaine médiévale, ainsi que la qualifie l'historien Georges Duby, recèle un renversement des valeurs, celui de la codification sociale des relations amoureuses, ou même une transgression, celle des interdits ayant trait à l'adultère. La *fin'amor* prend alors successivement l'allure d'un jeu, d'un exutoire, d'une épreuve, d'une quête, voire d'un véritable péril à affronter – péril pouvant conduire à des issues tragiques et funestes.

Tel est le cas dans *L'Amour de loin*. Le troubadour Jaufré Rudel, prince de Blaye, a contrario des mœurs – et de la conscience collective que représente le chœur de l'opéra –, se jette à corps perdu dans une passion pour un être fantasmé. De retour d'Orient, un pèlerin l'informe que l'objet de son désir est peut-être moins irréel qu'il ne le croit. Cette femme existe bel et bien, lui confie-t-il. Jaufré, bien qu'il désire ardemment en savoir plus sur elle, refuse dans un premier temps d'entendre son nom. En ascète, il se voue à une passion amoureuse éthérée, hors des prises du réel, et se consacre à célébrer son amour au travers de ses vers. Mais cette contemplation à distance se fera bientôt de plus en plus pénible. Au retour de son second voyage, le pèlerin avoue à Jaufré s'être entretenu avec la belle, et même lui avoir rapporté de mémoire certains des chants du troubadour. Furieux, Jaufré se sent trahi, mais surtout, croit trahir celle dont il apprend alors le nom, Clémence, comtesse de Tripoli. En effet, si l'amour idéal doit à jamais demeurer secret – et le latin *secretus* signifie bien séparé, mis à l'écart ou solitaire –, le dévoiler amorce un mouvement irrépressible, une destinée, une conquête.

Clémence, jusqu'ici reléguée dans un espace imaginaire où l'amour se voyait privé de tout espoir de concrétisation, se meut en un irrésistible objet de désir. Déchiré par la distance qui les sépare, déchiré par ses états d'âme, le troubadour voit sa retraite dans

le rêve se transformer en crise intérieure. Pour lui, ce duo solitaire où la voix de l'autre n'apparaît que sous la forme de l'illusion n'est plus tenable: une fuite dans le réel, une traversée se dessinent. Mais de cet amour chargé de négativité émerge dès lors ce que la psychanalyse qualifierait de "pulsion de mort". Entre Eros et Thanatos, entre l'expansion du désir et la conquête illusoire de son objet, l'*amor de lonh* prend la forme d'une tension psychique insoutenable, aux limites de la torture mentale.

### D'une rive à l'autre

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes rappelait à quel point l'altérité, soit l'irréductible différence, peut fonder l'élan engageant à suivre l'autre dans sa fuite.

Porté à la rencontre d'un autre absolument *autre*, soit l'expérience de l'altérité la plus radicale, Jaufré se voue corps et âme à l'inconnu(e). Accompagné du pèlerin, cet étrange intermédiaire, il entame sa traversée. Mais que traverse-t-il au juste? Les flots, un abîme séparant deux continents – lui-même? Vers quoi se porte-t-il? L'objet de son désir, Clémence, ou une idée de l'*ailleurs*, de l'Orient? Les motifs se mêlent et l'opéra donne alors lieu à un formidable jeu allégorique; la traversée apparaît comme une épreuve symbolisant tout franchissement, physique et idéal, géographique et mental. Quand les contours de l'*autre* se dessinent en territoire, pays, continent, parvenir à sa rive, c'est non seulement franchir une limite, mais aussi avoir éprouvé la porosité d'une frontière, s'être laissé (in)filtrer à son contact.

Jaufré traverse. Il se porte aveuglément vers l'objet de son désir, en prenant toutefois la pleine mesure du risque qu'il encourt, celui de s'oublier et de perdre à jamais son amour. Mais rien – ni la conscience collective du chœur qui l'interpelle, ni les mots du pèlerin – n'aura su l'empêcher de franchir le cap. Bien que la tempête du quatrième acte de l'opéra ne porte pas atteinte au bateau, la *croisade intime* du troubadour court au naufrage – naufrage intérieur, naufrage de l'âme. Quand l'embarcation atteint la rive de Tripoli, la fracture géographique enfin réduite, ses différentes tensions auront bientôt raison du prince de Blaye. À peine parvenu à Tripoli, au moment même où les deux

singularités, happées l'une vers l'autre, se voient offrir un point de contact, celui-ci s'avère des plus éphémères et Jaufré de se mourir dans les bras de Clémence. La belle, bouleversée par cette expérience, revêtra alors à son tour le costume de l'ascète en se retirant du monde, en entrant au couvent.

### De l'art d'aimer à l'art de composer

Expérience tragique s'il en est, le sujet de *L'Amour de loin*, ses tensions, sa traversée ne s'accordent-ils pas en quelque sorte à notre expérience ordinaire de la musique? Ne fondent-ils pas une allégorie du rapport que tout un chacun entretient avec la musique? Alors que son flux nous emporte tout en nous laissant sur la rive – échappant à notre saisie, et à toute appropriation –, la musique n'engage-t-elle pas une forme d'altérité similaire, et notamment lorsqu'elle révèle l'étranger en nous? Si l'expérience musicale est dépaysement de soi en soi, elle démarque elle aussi les contours d'une inconnue. Kaija Saariaho n'a eu de cesse de sonder les limites de l'expérience musicale. On pourrait dire de sa musique qu'elle se joue toujours aux frontières de l'émotionnel et du rationnel, du sensible et de l'intelligible, du palpable et de l'imaginaire; d'où l'intérêt de la compositrice pour des phénomènes musicaux instables (l'indistinction entre timbre instrumental et harmonie, par exemple). L'écriture musicale met ici à profit des techniques mises en œuvre pour des pièces de moins grande ampleur, qu'elles soient orchestrales ou solistes. Des œuvres antérieures avaient par ailleurs fait la part belle à certains des thèmes de l'opéra; *Château de l'âme* pour soprano, chœur de femmes et orchestre (1995), *Lonh* pour voix et électronique (1996) et *Ultra mar* pour orchestre et chœur mixte (1999) évoquent ainsi la relation Orient-Occident, la poétique médiévale et le troubadour Jaufré Rudel, ou encore l'idée d'une traversée maritime et de ses changements d'atmosphère.

Un des aspects les plus captivants de *L'Amour de loin* réside peut-être dans la cohabitation entre lignes vocales et spectres orchestraux. Les voix sont traitées sur la base de structures mélodiques en apparence relativement simples, caractérisées par des mouvements conjoints, mais dont l'intonation engendre une ornementation très

subtile, finement contrôlée. Les harmonies enveloppent la scène et les personnages, et l'intonation du texte se fond dans les nappes que composent l'orchestre allié à l'électronique. Parfois, l'orchestre s'empare d'une vocalise et, tout en la noyant dans sa masse, amplifie progressivement l'état d'âme dont elle était porteuse, comme s'il la projetait au loin. Lorsqu'il absorbe les inflexions des protagonistes et les intonations de leurs affects, l'orchestre agit comme un réservoir se gorgeant des tensions du récit. Les différents pupitres les intègrent pour les refléchir, les redéploient en couleurs orchestrales, et composent une sorte d'écran ou de paysage d'où émane une résonance lointaine, un écho gauchi par le fantasma ; un écho qui se fait aussi parfois préfiguration et anticipation, et déstabilise ainsi la temporalité de l'œuvre. L'opéra distille par ailleurs quelques résonances médiévales, de manière parcimonieuse. Le chant présente par moments des échelles modales, sans pour autant tomber dans l'imitation naïve, et donc sans recherche d'authenticité ; on perçoit également, çà et là, un bourdon, qui très vite se fond en nappe, ou bien tel jeu des harpes suggérant un accord de luth égrené – mais toujours de façon "lointaine". D'autres références marquent l'écoute : quelques intervalles de seconde augmentée suggèrent un songe d'Orient, et la récurrence de secondes mineures aux voix évoque parfois le *pianto*, ce motif qui aura représenté les pleurs, et la détresse en général, au moins depuis la Renaissance. *L'Amour de loin* actualise un aspect essentiel du chant des troubadours (dérivé de l'occitan *trobar*, "trouver", mais aussi "inventer" ou "composer"), le rapprochement entre l'art d'aimer et l'art de composer – et non seulement dans l'acception musicale du terme. Kaija Saariaho, à qui nous laissons ici le dernier mot, entrevoyait elle-même ce rapport, rapport qui vaudra peut-être pour tout auditeur : "*J'ai compris au milieu de la composition que c'était aussi mon histoire. J'étais à la fois le compositeur et la dame, ces deux parties en moi que j'essaye de concilier dans ma vie. Être une femme compositeur est presque impossible. Pour écrire de la musique, il faut de la concentration, une écoute intérieure. Pour être femme, pour être une mère, il faut être toujours disponible et efficace. Difficile d'avoir à la fois les pieds sur la terre et la tête dans le ciel...*"

STEPHANE ROTH

Née à Helsinki en 1952, **Kaija Saariaho** s'est imposée parmi les grands compositeurs d'aujourd'hui. Elle a étudié la composition à la Sibelius Academy avec Paavo Heinen et a suivi les cours de Brian Ferneyhough et Klaus Huber à Fribourg. À son arrivée à Paris (où elle vit depuis 1982), elle s'initie à la composition assistée par ordinateur dans le cadre de l'Ircam – une expérience qui rejaillira durablement sur son approche de l'écriture pour orchestre. Sa première œuvre orchestrale, *Verblendungen* (1984), montre à quel point la bande magnétique et l'orchestre peuvent s'interpénétrer ; les œuvres suivantes s'appuient également sur cette mixité, qu'il s'agisse de *Lichtbogen* (1985-86), *Jardin secret II* (1984-86) ou encore du diptyque pour orchestre et électronique *Du Cristal* (1989) / *...à la Fumée* (1990) créé entre Helsinki et Los Angeles, toujours très impliqué dans la notion de couleur et de texture. Avec l'Ircam, Saariaho se rapproche du spectralisme français – en témoigne le concerto *Graal Théâtre* pour violon et orchestre créé par Gidon Kremer en 1995.

Parmi ses compositions plus récentes, il faut citer le *Château de l'âme*, cycle de mélodies pour soprano, chœur de femmes et orchestre (Festival de Salzbourg 1996), l'étonnant *Orion* pour grand orchestre (2002), *Quatre instants* pour orchestre de chambre (2002), le concerto pour violoncelle *Notes on Light* (2006) et *La Passion de Simone*, qui retrace la vie de la philosophe Simone Weil, créée en version scénique au New Crowned Hope Festival de Peter Sellars en 2006. Les premières incursions de Kaija Saariaho dans le monde de l'opéra ont immédiatement rencontré un accueil enthousiaste, qu'il s'agisse de *L'Amour de loin* (festival de Salzbourg 2000) ou d'*Adriana Mater*, également écrit par Amin Maalouf et mis en scène par Peter Sellars (Opéra Bastille, mars 2006).

Chevalier des Arts et Lettres (1997) et docteur *honoris causa* de plusieurs universités, Kaija Saariaho a été honorée par de nombreuses distinctions de par le monde.

De langue arabe et de culture française, **Amin Maalouf** (né à Beyrouth en 1949) écrit en français. Son père était auteur, professeur et journaliste ; élève des écoles de Jésuites à Beyrouth, Amin Maalouf étudie la sociologie et se lance à son tour dans le journalisme. Il débute en écrivant divers articles de politique internationale dans les colonnes du quotidien *Al-Nahar*. C'est en 1976, en pleine guerre civile au Liban, qu'il part avec son épouse et ses trois enfants pour la France, où il devient notamment rédacteur en chef de *Jeune Afrique*. Deux ans après le succès de son premier essai en 1983 (*Les Croisades vues par les Arabes*), il quitte le journalisme pour se consacrer entièrement à l'écriture : son premier roman sera *Léon l'Africain* (1986), suivi de *Samarcande* (1988) et de plusieurs autres romans ayant pour cadre le Moyen Orient, l'Afrique et le monde méditerranéen. Traduits en plus de 20 langues, ses ouvrages ont remporté de nombreux prix, à l'instar du *Rocher de Tanios* (prix Goncourt 1993), *Origines* (2004, prix Méditerranée) ou encore de l'essai *Les Identités meurtrières* (1998, prix européen de l'essai).

## l'amour de loin or the art of love and of composition at frontiers

'L'amour heureux n'a pas d'histoire'  
(Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*)

A man, a woman – one in his castle in Aquitaine, the other in the Citadel of Tripoli, but both waiting expectantly for an alter ego. In the prism of medieval courtly love, or *fin'amor*, their encounter seems doomed to failure. For them, the hope of union oscillates between fantasy and reality: idealised object of desire, disinterested feelings of love and self-effacement on the one hand, impossibility of fusion with the beloved, psychological tensions and material contingencies on the other.

Premiered at Salzburg in 2000 in a production by Peter Sellars, *L'Amour de loin*, to a libretto of Amin Maalouf, was the first opera of Kaija Saariaho. The historical and legendary life of Jaufré Rudel serves as its pretext. The poetry in *langue d'oc* of this twelfth-century troubadour gives a prominent place to *l'amor de lonh*, love for a woman from whom he is separated by distance. But this does not make it a historical or mythic opera. The libretto conceived by Amin Maalouf presents an adaptation and interpretation of the medieval narrative that favours its timeless resonances – and there, assuredly, lies the richness of the opera. In emphasising the love relationship at a distance, the virtuality of ideal love and the links between genres, as well as both the gap between East and West and the porosity of their frontiers, the text reflects problems that could hardly be more topical. And the elements of the text that thereby touch on the limits of understanding react in remarkable fashion with the musical style of Kaija Saariaho, who constantly probes the irrational, on the borderline between the intelligible and the sentient.

1. There is no story in happy love.

## The impulses of *fin'amor*

In the declamatory tradition of *fin'amor* that emerged in the twelfth century, a man sets himself the task of seducing a woman who he knows will forever remain inaccessible to him (because she is married, bound by social prohibitions, or quite simply non-existent). As the poems of the troubadours attest, love for a woman was at that time raised to an ideal by courtiers. This 'secular liturgy' of the seigneurial society of the Middle Ages, as the historian Georges Duby calls it, embodies a reversal of values, that of the social codification of amorous relationships, or even a transgression, that of the taboos concerning adultery. Thus *fin'amor* successively takes on the aspect of a game, an outlet for pent-up feeling, an ordeal, a quest, or even a genuine peril to be confronted – a peril that may lead to a tragic, disastrous outcome.

Such is the case in *L'Amour de loin*. The troubadour Jaufré Rudel, prince of Blaye, going against the mores of the time – and the collective consciousness represented by the chorus of the opera – plunges headlong into passion for a creature of his imagination. When he returns from the East, a pilgrim tells him that the object of his desire is perhaps less unreal than he thinks. This woman does indeed exist, he informs him. Although he ardently desires to know more about her, Jaufré at first refuses to hear her name. As an ascetic, he is vowed to an amorous passion that is ethereal, without any hold on reality, and devotes himself to celebrating his love through his verse. But this contemplation from afar will soon become more and more arduous. On his return from his second voyage, the pilgrim admits to Jaufré that he has spoken to the fair one, and even sung her some of the troubadour's songs from memory. Furious, Jaufré feels himself betrayed, but above all believes he has betrayed the lady whose name he now learns: Clémence, countess of Tripoli. For if the ideal love must forever remain secret (and the Latin *secretus* does indeed mean separate, set apart, or solitary), then to reveal it sets in motion an irrepressible impulse, a destiny, a conquest.

Clémence, hitherto relegated to an imaginary space in which love for her was devoid of all hope of realisation, is now transformed into an irresistible object of desire. Racked by the distance which separates them, racked by his psychological moods, the troubadour sees his retreat into a dreamworld turn into an inner crisis. For him,

this solitary duet in which the voice of the other appears only in the form of illusion is no longer tenable: a flight into the real world, a crossing over into her world, begins to take shape. But there now emerges from this love charged with negativity what psychoanalysis would call a 'death wish'. Between Eros and Thanatos, between the expansion of desire and the illusory conquest of its object, *l'amor de lonh* takes the form of an unbearable psychological tension, verging on mental torture.

## From one shore to the *other*

In his *Fragments d'un discours amoureux* (*A Lover's Discourse: Fragments*), Roland Barthes reminds us of the extent to which otherness, that is, irreducible difference, can create the urge that prompts us to pursue the other in his or her flight.

Drawn to encounter an 'other' who is absolutely *other*, which is to say the experience of the most radical otherness, Jaufré devotes himself body and soul to the unknown (woman). Accompanied by the pilgrim, this strange go-between, he embarks on his crossing. But just what is he crossing over? The waves, a gulf separating two continents? Himself? Where is he heading? Towards the object of his desire, Clémence, or an idea of *elsewhere*, of the East? The motifs intermingle, and the opera now gives rise to a formidable play of allegory; the traversal appears as an ordeal symbolising all kinds of crossing, physical and ideal, geographical and mental. When the contours of the *other* are outlined as a territory, a country, a continent, to reach that shore is not only to cross a limit, but also to have felt the porosity of a frontier, to have allowed oneself to be filtered (and infiltrated) by contact with it. Jaufré makes the crossing. He goes blindly towards the object of his desire, though realising the full extent of the risk he runs, that of forgetting himself and losing his love forever. But nothing – neither the collective consciousness of the chorus which addresses him, nor the words of the pilgrim – can stop him from taking that step. Although the storm of the opera's fourth act does not wreck his ship, the troubadour's *personal crusade* is about to be wrecked – an inner wreck, a wreck of the soul. When the boat reaches the shores of Tripoli, and the geographical gap is at last reduced, the many tensions within the prince of Blaye soon finish him off. Scarcely has he arrived in Tripoli, at the very

moment when these two singularities, drawn towards one another, are permitted a point of contact, than that contact turns out to be ephemeral in the extreme, and Jaufré dies in Clémence's arms. The beautiful lady, deeply moved by this experience, will in her turn don the costume of the ascetic by withdrawing from the world and entering a convent.

### From the art of love to the art of composition

Do not the subject of *L'Amour de loin*, this archetypal tragic experience, its tensions, its traversal, in a sense concord with our normal experience of music? Do they not form the basis of an allegory of the relationship each of us has with music? Just as its flow draws us along while at the same time leaving us on the shore – escaping our grasp and all attempts at appropriation – does not music engage a similar form of otherness, notably when it reveals the stranger within us? If the experience of music is the disorientation of ourselves within ourselves, it also sketches the contours of something unknown.

Kaija Saariaho has never ceased to probe the limits of musical experience. One might say of her music that it is always played on the frontiers of the emotional and the rational, of the intelligible and the sentient, of the palpable and the imaginary – which explains the composer's interest in unstable musical phenomena (the lack of distinction between instrumental timbre and harmony, for example). The musical style here avails itself of the techniques deployed in pieces of smaller dimensions, whether for orchestra or soloists. Certain earlier works had already been centrally concerned with some of the opera's themes; thus *Château de l'âme* for soprano, women's chorus and orchestra (1995), *Lonh* for voice and electronics (1996) and *Oltra mar* for orchestra and mixed chorus (1999) evoke the relationship between East and West, medieval poetics and the troubadour Jaufré Rudel, and the idea of a sea-crossing and of its changes of atmosphere.

Perhaps one of the most captivating aspects of *L'Amour de loin* is the cohabitation between vocal lines and orchestral spectra. The voices are treated on the basis of melodic structures that are apparently relatively simple, characterised by conjunct movement, but whose intonation generates very subtle, finely controlled ornamentation. The harmonies envelop the stage and the characters, and the intonation of the text merges into the ambient sounds produced by the orchestra combined with the electronics. Sometimes

the orchestra takes hold of a vocalise and, while drowning it in its own mass, gradually amplifies the mood it portrayed, as if projecting it into the distance. When it absorbs the inflections of the protagonists and the intonations of their affects, the orchestra acts like a reservoir soaking up the tensions of the narrative. The different sections incorporate them in order to reflect them, redeploy them in orchestral colours, and compose a sort of screen or landscape exuding a distant resonance, an echo distorted by fantasy; an echo which sometimes also becomes prefiguration and anticipation, and thus destabilises the temporality of the work. Moreover, the opera makes occasional sparing use of medieval resonances. From time to time the vocal writing presents modal scales, though without lapsing into naive imitation, and therefore without seeking 'authenticity'; one can also perceive here and there the presence of a drone, which very quickly blends into ambient sound, or figuration in the harps suggesting an arpeggiated lute chord – but such suggestions always remain 'distant'. The listener will be struck by other references: a few intervals of the augmented second suggest a dream of the East, and the recurrence of minor seconds in the voices sometimes evokes the *pianto*, the motif which has represented tears, and distress in general, at least since the Renaissance.

*L'Amour de loin* offers a contemporary reinterpretation of an essential aspect of the songs of the troubadours (whose name is derived from the Occitan *trobar*, 'to find', but also 'to invent' or 'to compose'), the comparison between the art of love and the art of composition – and not only in the musical sense of the term, when one remembers that 'composition' in French may also mean 'compromise'. Kaija Saariaho herself, to whom we will leave the last word, became aware of this relationship, a relationship that will perhaps have its validity for every listener: 'I realised in the middle of composing the work that it was my story too. I was at once the composer and the lady, the two parts of myself that I try to reconcile in my life. To be a woman composer is almost impossible. To write music, you need concentration, to listen to what is going on inside you. To be a woman, to be a mother, you must always be available and efficient. It's hard to keep your feet on the ground and your head in the clouds at the same time . . .'

STEPHANE ROTH

Translation: Charles Johnston

Born in Helsinki in 1952, **Kaija Saariaho** has established herself as one of today's most eminent composers. She studied composition with Paavo Heinen at the Sibelius Academy and attended the classes of Brian Ferneyhough and Klaus Huber at Freiburg. On arriving in Paris (where she has lived since 1982), she trained in computer-assisted composition at Ircam – an experience that was to have a lasting impact on her approach to writing for orchestra. Her first orchestral work, *Verblendungen* (1984), shows to what extent tape and orchestra can interpenetrate one another; the subsequent works also depend on this mixture of resources, notably *Lichtbogen* (1985-6), *Jardin secret II* (1984-6) and the diptych for orchestra and electronics *Du Cristal* (1989) / ...à la Fumée (1990) premiered in Helsinki and Los Angeles, which is still intensely preoccupied with the notions of colour and texture. Through Ircam, Saariaho grew close to French spectralism, as can be seen in the violin concerto *Graal Théâtre* given its first performance by Gidon Kremer in 1995.

Highlights among her more recent compositions include *Château de l'âme*, a song cycle for soprano, chorus and orchestra (Festival of Salzburg 1996), the astonishing *Orion* for large orchestra (2002), *Quatre instants* for chamber orchestra (2002), the cello concerto *Notes on Light* (2006), and *La Passion de Simone*, which retraces the life of the philosopher Simone Weil and was given its premiere in a version staged by Peter Sellars at the New Crowned Hope Festival in 2006. Kaija Saariaho's first incursions into the world of the opera met with immediate acclaim. These were *L'Amour de loin* (first performed at the Salzburg Festival in 2000) and *Adriana Mater*, also written by Amin Maalouf and directed by Peter Sellars (Opéra Bastille, March 2006).

Kaija Saariaho was appointed Chevalier des Arts et Lettres in 1997, holds honorary doctorates from several universities, and has received many awards around the world.

A native Arabic speaker of French culture, **Amin Maalouf** (born in Beirut in 1949) writes in French. His father was an author, teacher and journalist; Amin Maalouf was a pupil at Jesuit schools in Beirut, studied sociology, and then embarked on a journalistic career in his turn. He began by writing articles on international politics in the daily newspaper *Al-Nahar*. In 1976, when the civil war in Lebanon was at its height, he left for France with his wife and three children. There he became editor of *Jeune Afrique*. Two years after the success of his first non-fiction book (*Les Croisades vues par les Arabes* in 1983, translation *The Crusades through Arab Eyes*), he abandoned journalism to become a full-time writer: his first novel was *Léon l'Africain* (1986: *Leo the African*), followed by *Samarcande* (1988: *Samarkand*) and several other novels set in the Middle East, Africa, and the Mediterranean world. Translated into more than twenty languages, his works have won many prizes; among these are *Le Rocher de Tanios* (Prix Goncourt 1993: *The Rock of Tanios*), *Origines* (2004, Prix Méditerranée: *Origins*), and the essay *Les Identités meurtrières* (1998, Prix Européen de l'Essai: *In the Name of Identity – Violence and the Need to Belong*).