UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

CAMILA DURÃES ZERBINATTI

***SEPT PAPILLONS*, DE KAIJA SAARIAHO:**
ANÁLISE MUSICAL E ASPECTOS DA PERFORMANCE

FLORIANÓPOLIS, SC
2015

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

CAMILA DURÃES ZERBINATTI

***SEPT PAPILLONS*, DE KAIJA SAARIAHO:**
ANÁLISE MUSICAL E ASPECTOS DA PERFORMANCE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.
Subárea: Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros

FLORIANÓPOLIS, SC
2015

Z5 Zerbinatti, Camila Durães
8s Sept Papillons, de Kaija Saariaho: análise musical e aspectos da performance / Camila Durães Zerbinatti. - 2015.
282 p. il.; 21 cm

Orientador: Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros
Bibliografia: p. 260-267
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis,2015.

1. Música – Análise, Apreciação. 2.Violoncelo. 3. Criatividade. 4. Performance. 5. Kaija Saariaho. I. Barros, Guilherme Antônio Sauerbronn. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD:780.15 – 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

CAMILA DURÃES ZERBINATTI

***SEPT PAPILLONS*, DE KAIJA SAARIAHO:**

ANÁLISE MUSICAL E ASPECTOS DA PERFORMANCE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música. Subárea: Musicologia-Etnomusicologia.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros
UDESC

Membros: _____
Dra. Marisa Barcellos Rezende
UFRJ

_____
Dra. Lourdes Joséli da Rocha Saraiva
UDESC

Florianópolis, 31 de março de 2015.

Ao meu pai e à minha mãe, José Lupércio e Vanilda,
E às minhas ancestrais, aquelas que vieram primeiro:
Cândida, Sancha, Rosa, Catarina,
Geralda, Verônica
e Vanilda.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e ao CNPQ, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

Ao meu pai e à minha mãe, José Lupércio e Vanilda, que me deram a vida, e me dão amor e apoio para que eu possa trilhar meu caminho na música e na pesquisa. Aos meus irmãos, José Henrique (Imano) e Gabriela (Heera), porque vocês estão sempre no meu coração. Ao Giovani, meu amor e companheiro, pela compreensão, pela parceira, pela companhia e por tanto mais que não sei como dizer. Às amigas Sandra e Ananda, tão próximas mesmo tão longe, pela acolhida e pela amizade verdadeira. À amiga Barbara Biscaro, por estar lá quando eu precisei. À amiga Rejane, pelo apoio e pelo Rubem Alves. À Marcela, pelo carinho. À Amarilis de Castro Kurtz (Dak) e ao Rafael Porto, pelo suporte e amparo essencial de vocês.

Ao meu orientador, professor Doutor Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, pela acolhida, por me aceitar como sua orientanda, pela compreensão, pelo apoio, pelo incentivo e por tantos insights.

À compositora Kaija Saariaho, por sua música tão singular que tanto me comove, me fala, me motiva e pela ajuda com os direitos autorais. Ao Music Sales Classical Group, à Chester Music Limited e a Oscar Zepeda Arias pela concessão dos direitos autorais para a utilização da partitura de *Sept Papillons* e a realização de uma transcrição da peça nesta dissertação.

Aos violoncelistas Anssi Karttunen, Alexis Descharmes, Natasha Farny, Richard Narroway e Kevin Downs, pela imensa disponibilidade e generosidade em conceder as entrevistas tão ricas e esclarecedoras desta pesquisa.

Aos amigos e amigas do PPGMUS, Yuri Behr Kimizuka, Barbara Biscaro, Fernando Bresolin e Ana Zommer, pela companhia e pela inspiração. Aos professores(as) do PPGMUS que ministraram as disciplinas que cursei, pelo imenso aprendizado. Ao PPGMUS e ao CEART, pelo apoio e possibilidade de realização desta pesquisa. Aos professores da banca de qualificação, Silvio Ferraz e Luigi Irlandini, pelas contribuições e orientações. Às professoras da banca de defesa, Marisa Rezende e Lourdes Saraiva, pelas ótimas e oportunas contribuições e correções.

À vida, tão imensa e generosa, que está me dando esta chance preciosa de renascer.

“A arte mais poderosa da vida
é fazer da dor um talismã que cura,
uma mariposa renasce florescida
em uma festa de cores.”

Frida Kahlo

RESUMO

ZERBINATTI, Camila Durães. *Sept Papillons, de Kaija Saariaho*: Análise Musical e Aspectos da Performance. 2015. Dissertação de mestrado - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Programa de Pós-Graduação em Música, 2015.

Esta dissertação apresenta uma análise musical e aborda alguns aspectos interpretativos da peça *Sept Papillons* (2000) para violoncelo solo, da compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952). É apresentada uma ampla contextualização da compositora na qual abordamos sua trajetória, suas principais características composicionais, suas influências estéticas, as inter-relações entre subjetividade e fazer musical em sua obra, sua condição de gênero na música e a importância de colaborações pessoais no desenvolvimento de sua obra para violoncelo. A análise musical é precedida pela contextualização da peça, sua localização no repertório violoncelístico, suas influências e principais características. Por conta do predominante uso de harmônicos naturais uma transcrição da partitura original é apresentada. A análise musical é então realizada através da abordagem de aspectos formais e estruturais da investigação da dimensão das alturas, das dimensões rítmica, textural, tímbrica, gestual, instrumental e imagética (metafórica). São estabelecidas relações entre a construção de *Sept Papillons* e os processos composicionais de Saariaho. Aspectos técnicos e interpretativos da performance de *Sept Papillons* são abordados, em diálogo com textos de intérpretes e musicólogos (as) que trabalham com as obras da compositora e também através de cinco entrevistas realizadas com intérpretes que já apresentaram *Sept Papillons* em performances e gravações de alta qualidade. É observado o lugar do corpo na performance, na coordenação de sofisticadas ações instrumentais necessárias e também de que forma Saariaho expande a técnica e a escrita violoncelística. Nosso trabalho se justifica pelas contribuições oferecidas ao campo de conhecimento sobre Kaija Saariaho, sobre análise e performance do repertório contemporâneo e sobre técnica e interpretação do violoncelo.

Palavras-Chave: Sept Papillons, Kaija Saariaho, Violoncelo, Análise de música contemporânea, Corpo e Performance.

ABSTRACT

ZERBINATTI, Camila Durães. *Sept Papillons, by Kaija Saariaho:* musical analysis and performance aspects. 2015. Master's thesis – Santa Catarina State University – UDESC. Post-Graduate Music Program. 2015.

This dissertation presents a musical analysis and discusses some interpretative aspects of the piece *Sept Papillons* (2000) for solo cello, by the Finnish composer Kaija Saariaho (1952). A broad contextualization is presented in which we approached the composer's history, its main compositional characteristics, its aesthetic influences, the inter-relations between subjectivity and music making in her work, her gendered position in music and the importance of personal collaborations on the developing of her cello work. Musical analysis is preceded by the context of the piece, its situation on the cello repertoire, its influences and main characteristics. Due to the predominant use of natural harmonics a transcription of the original score is displayed. Musical analysis is then presented through the approach of formal and structural aspects. Research on the pitch, rhythmic, texture, timbral, gestures, instrumental and visual (metaphorical) dimensions of the piece is presented. Relations are established between the *Sept Papillons* building and Saariaho´s compositional processes. Technical and interpretative aspects of *Sept Papillons* performance and practice are addressed in dialogue with texts by performers and musicologists that work with her works and also through five interviews with cellists who have been played *Sept Papillons* in high level performances and recordings. It is observed the place of the body in music performance, on the sophisticated coordination on instrumental actions necessary for the performance. It is seen that Saariaho expands both the cello technique and the cello writing. Our work is justified by the contributions made to the field of knowledge on Kaija Saariaho, on analysis and performance of the contemporary repertoire, and on cello technique and cello music.

Keywords: *Sept Papillons*, Kaija Saariaho, Cello, Analysis of contemporary music, Body and Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Kaija Saariaho 23
Figura 2 - Primeira visualização de *Verblendungen*. 45
Figura 3 - Anssi Karttunen e Kaija Saariaho, em 1992. 82
Figura 4 - Primeiro compasso do Prelúdio em Sol Maior para violoncelo solo, de Bach: 94
Figura 5 - Compassos 6 - 10 do *Papillon I.* 95
Figura 6 - Trecho com uso de bariolage entre as cordas Ré e Lá, no *Prelúdio* de Bach. 96
Figura 7 - Trecho final do *Papillon II.* O mesmo Lá é realizado por meio de bariolage nas quatro cordas. 96
Figura 8 - Pedal contínuo em Ré no início do *Papillon III*. 99
Figura 9 - Compassos de repetição da melodia em cordas duplas e pedal em cordas duplas no III movimento da *Sonata* Op. 8 para violoncelo solo de Zoltán Kodály. 99
Figura 10 - Início do *Papillon VI.* 100
Figura 11 - Alturas exploradas ao longo de *Sept Papillons*. 115
Figura 12 - Alturas presentes em todos os movimentos. 115
Figura 13 - Notas cêntricas em *Sept Papillons*. 116
Figura 14 - Conjunto (3-2) no início do *Papillon I*.....121
Figura 15 - Conjunto (3-4) no compasso 6. 122
Figura 16 - Conjunto (3-11), sétimo compasso. 123
Figura 17 - Conjunto de notas (3-7), décimo primeiro compasso. 123
Figura 18 - Conjunto de alturas do *Papillon I*, modo lócrio em dó sustenido. 125
Figura 19: Primeiros compassos do *Papillon II*. 129
Figura 20 - Conjunto (4-26) e subconjuntos (3-11) e (3-7) assinalados.....130
Figura 21 - Conjunto (3-11), segundo tempo do nono compasso. 131
Figura 22 - Conjunto (3-2) no compasso 10. 131
Figura 23 - Primeiro tempo do compasso 11. 132
Figura 24 - Super-conjunto (4-8) e sub-conjuntos (3-4) e (3-5). 132
Figura 25 - Compasso 13 – super-conjunto (4-Z29) e sub-conjuntos assinalados. 133

Figura 26 - Compassos 14 e 15. Trecho de transição e “filtragem”. 133
Figura 27 - *Codetta* do *Papillon II* na transcrição. 134
Figura 28 - *Codetta* do *Papillon II* na versão original. 135
Figura 29 - Conjunto de alturas do *Papillon II*, modo lídio em lá. 135
Figura 30 - Primeiro compasso do *Papillon III*. 140
Figura 31 - Compasso 2 do terceiro movimento. 141
Figura 32 - Conjunto (3-3), fragmento melódico, conjunto (3-4). 141
Figura 33 - Compassos 6, 7 e 8. Grupos (3-3), (3-5) e (3-4). 142
Figura 34 - Compassos 9 e 10, grupos (3-3) e (3-4). 143
Figura 35 - Desenho melódico expandido. 143
Figura 36 - Compasso 12. 144
Figura 37 - Compassos 13 e 14. 145
Figura 38 - Últimos compassos do *Papillon III*. 145
Figura 39 - Conjunto de alturas do *Papillon III*. 146
Figura 40 - Seis primeiros compassos do *Papillon IV*. 152
Figura 41 - Trecho dos compassos 7 - 11 do *Papillon IV*. 153
Figura 42 - Compasso 12. 154
Figura 43 - Compassos 13 e 14, sub-conjuntos. 155
Figura 44 - Compasso 15, sub-conjuntos (3-7) e (3-11). 155
Figura 45 - Compassos 16 - 21, sub-conjuntos (3-11) e (3-9). 156
Figura 46 - Parte final do *Papillon IV*. 158
Figura 47 - Alturas utilizadas no *Papillon IV*, modo lídio em sol. 158
Figura 48 - Início do *Papillon V*, conjuntos (3-3) e (3-4). 164
Figura 49 - Compassos 9, 10 e 11. 165
Figura 50 - Citações e Referências, compassos 12 - 18. 166
Figura 51 - Trecho dos compassos 19 até o 23. 167
Figura 52 - Conjunto de alturas utilizado no *Papillon V*. 167
Figura 53 - Simetrias no conjunto de alturas do *Papillon V*. 168
Figura 54 - Seção inicial do *Papillon VI*. 173
Figura 55 - Compassos 9 e 10 do *Papillon VI*, conjunto (3-2). 174
Figura 56 - Último sistema do *Papillon VI*, conjuntos (3-2) assinalados. 175
Figura 57 - Conjunto de alturas utilizadas no *Papillon VI*. 175
Figura 58 - Seção inicial do *Papillon VII*. 181
Figura 59 - Compasso 13, sub-conjuntos (3-3) e (3-5). 183

Figura 60 - Compasso 14. 183
Figura 61 - Compasso 15, sub-conjuntos (3-5), (3-3) e (3-4).....184
Figura 62 - Compasso 16, (3-4), (3-3), (3-5), (3-4). 184
Figura 63 - Compasso 17. 185
Figura 64 - Compasso 18, conjuntos (3-5) e (3-3). 185
Figura 65 - Compasso 19, conjunto (3-5). 186
Figura 66 - Codetta do Papillon VII. 187
Figura 67 - Conjunto de alturas do *Papillon VII*, a partir da nota lá.....188
Figura 68 - Mapa vertical dos nodos do violoncelo até o harmônico 1/8. 212
Figura 69 - Distribuição espacial e proporcional dos nodos em uma corda solta do violoncelo. 213
Figura 70 - Lista dos nodos das cordas do violoncelo, em notação. 215
Figura 71 - Indicação de pressão excessiva na bula de *Sept Papillons*: 221

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Obras para violoncelo de Kaija Saariaho. 86
Quadro 2 - Notas cêntricas em *Sept Papillons.* 116
Quadro 3 - Relação de cores dos conjuntos de classes de notas. 117
Quadro 4 - Estase e Dinamismo em *Sept Papillons* 198

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 16
2 KAIJA SAARIAHO 22
2.1 Trajetórias e Percursos 25
2.2 Artesania 35
2.2.1 Computadores e Eletrônicos 36
2.2.2 Espaços Transicionais 37
2.2.3 Timbre 38
2.2.4 Eixo Som/ Ruído ou Eixo Tímbrico 39
2.2.5 Interpolações 42
2.2.6 Harmonia 43
2.2.7 Forma 43
2.2.8 Sinestesia e Interdisciplinaridade 46
2.3 Influências, Semelhanças e Diferenças: Saariaho em contexto 55
2.3.1 Questões estéticas 55
2.3.2 Inter-relações entre subjetividade e fazer musical 60
2.3.3 Questões de Gênero 66
2.4 Colaborações musicais 79
3 *SEPT PAPILLONS* 89
3.1 *Sept Papillons* em um diálogo histórico 92
3.2 *Sept Papillons* em um diálogo simbólico 101
3.3 Dramaturgia Sonora: o diálogo dos sentidos em *Sept Papillons* 105
3.4 Análise de *Sept Papillons* 110
3.4.1 *Papillon I* 118
3.4.2 *Papillon II* 126
3.4.3 *Papillon III* 136
3.4.4 *Papillon IV* 147
3.4.5 *Papillon V* 160
3.4.6 *Papillon VI* 169
3.4.7 *Papillon VII* 177
3.5 Meta-Análise 189
3.5.1 Harmonia, Timbre e diferentes formas de tocar 190

3.5.2 Paleta de Cores 193
3.5.3 Memória, Melodia e Gesto 194
3.5.4 Estase *e* dinamismo 196
3.5.5 Oposições, Contrastes, Tensão e Relaxamento 198
4 TOCAR *SEPT PAPILLONS* – ASPECTOS DA PERFORMANCE 202
4.1 Partituras e instrumentistas 205
4.2 Harmônicos 207
4.3 Pressão excessiva do arco (*overpressure*) 220
4.4 Pontos de contato do arco e cor do som 224
4.5 Mudanças na performance 226
4.6 Entrevistas sobre tocar *Sept Papillons* 229
4.6.1 Entrevista com Anssi Karttunen 233
4.6.2 Entrevista com Alexis Descharmes 236
4.6.3 Entrevista com Natasha Farny 239
4.6.4 Entrevista com Richard Narroway 244
4.6.5 Entrevista com Kevin Downs 248
5 À GUISA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS... 253
REFERÊNCIAS 260
ANEXOS 1 268
ANEXOS 2 281

1 INTRODUÇÃO

"Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis
uma sonora ou silenciosa canção:
flor do espírito, desinteressada e efêmera."
Cecília Meireles

Durante o ano de 2012, enquanto desenvolvia um projeto de pesquisa de pós-graduação latu-senso sobre as obras para soprano e violoncelo da compositora Kaija Saariaho (1952), passei horas ouvindo as obras de Saariaho disponíveis no canal de compartilhamento de vídeos Youtube, principalmente as obras para violoncelo solo. Todas as suas obras em geral me comovem, me tocam e me encantam de uma forma particular, mas, naquela época, uma obra me cativou de tal maneira que eu passava horas, literalmente, ouvindo-a de novo e de novo, fascinada por aquele jeito amoroso, delicado e aconchegante de tratar o violoncelo: *Sept Papillons* (2000).

Aquela música me acolheu, teve um sentido afetivo e espiritual para mim em um momento difícil de minha vida. Posso dizer que, ao ouvi-la, meu coração era nutrido e sentia uma forma estranha de esperança na vida, no violoncelo, na música e em mim mesma. Ao assistir as performances disponíveis no Youtube esta fascinação foi multiplicada: a performance parecia mágica visualmente também, como se os(as) violoncelistas desenvolvessem um ballet instrumental com suas mãos e braços durante a apresentação de *Sept Papillons*, esta “música efêmera”, “flor do espírito”. Os gestos instrumentais, combinados ao mundo sonoro tão singular que criavam, provocaram em mim o que Rubem Alves chama de “acontecimento poético”:

> "O acontecimento poético é assim: o corpo ouve a música, percebe a beleza. Experiência de graça. Deseja comunicá-la. Procura palavras, sons, em cujo côncavo a beleza aconteça. Um outro corpo as ouve. Eventualmente esse ouvir provoca nele, corpo, uma ressonância. Se o corpo ressoar musicalmente, é porque existe uma identidade entre aquele que disse e aquele que ouviu: "a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com eles". Essa ressonância é o corpo dizendo: "É isso mesmo".” (ALVES, 2011, p. 87)

Eu queria (muito) tocar e compreender aquela música! Eu precisava disso. Mais ou menos naquela época percebi que uma pesquisa mais profunda seria uma ótima forma de empreender esta jornada, prática e teórica com a obra. Esta pesquisa de mestrado possibilitou que este caminho fosse trilhado, e, através dele, que diversas contribuições sejam feitas em língua portuguesa com relação à análise e interpretação de música contemporânea ou música nova, à pesquisa sobre a compositora Kaija Saariaho, às práticas instrumentais e interpretativas e, mais especificamente, à pesquisa com e sobre o repertório do violoncelo.

Esta dissertação tem como objetivos a realização de uma análise musical e a investigação sobre aspectos de interpretação da peça *Sept Papillons* (2000), da compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952). No primeiro capítulo, faremos primeiramente uma apresentação da compositora, de sua trajetória composicional e dos elementos característicos de sua artesania musical. Contextualizaremos a compositora e sua produção artística estética, histórica e socialmente, abordando suas relações com movimentos artísticos contemporâneos, o inter-relacionamento entre subjetividade e o fazer musical em sua obra, algumas das questões de gênero que permeiam sua trajetória e as colaborações musicais e profissionais que foram essenciais para o desenvolvimento de sua obra violoncelística.

No segundo capítulo sistematizaremos elementos da contextualização histórica, filosófica e simbólica referentes à *Sept Papillons*. Por conta do grande número de harmônicos naturais presentes na peça uma transcrição com as alturas reais da peça é apresentada. A análise musical é realizada principalmente a partir do trabalho com as alturas da peça, abordando também aspectos rítmicos, texturais e formais de *Sept Papillons*. Procedimentos composicionais, técnicas instrumentais utilizadas, relações entre gestos instrumentais/corporais e os resultados sonoros são investigados. Relações entre os dados da análise e outras pesquisas musicológicas sobre a obra de Saariaho, assim como entre os dados de nossa análise e alguns traços característicos da compositora são levantadas.

No terceiro capítulo abordaremos alguns aspectos da interpretação e da prática para a performance de *Sept Papillons*, a partir da perspectiva do corpo da(o) instrumentista, da coordenação de ações para a preparação da performance e da discussão entre conceitos tradicionais da técnica do violoncelo frente às propostas inovadoras da escrita violoncelística de Saariaho. Neste capítulo também compartilhamos o conhecimento artístico advindo da prática artística de alto nível

dos violoncelistas Anssi Karttunen, Alexis Descharmes, Richard Narroway, Kevin Downs e da violoncelista Natasha Farny, através de entrevistas sobre a performance de *Sept Papillons* generosamente concedidas por estes intérpretes, que, aqui, chamamos de "tocar *Sept Papillons*".

Conforme dito anteriormente, em fevereiro de 2012, o interesse pela obra da compositora Kaija Saariaho se tornou o tema de pesquisa da autora desta dissertação no curso latu-senso de Pós-Graduação em Performance e Práticas Interpretativas dos séculos XX e XXI com ênfase em Música de Câmara da UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Sob a orientação da soprano Elke Beatriz Riedel, a autora desenvolveu pesquisa sobre as obras para soprano e violoncelo de Kaija Saariaho, baseada, em grande parte, nas performances que realizamos dessas peças. A pesquisa resultou no artigo "Considerações para interpretação de *Jing* e *Changing Light*, para soprano e violoncelo, de Kaija Saariaho", de Camila Durães Zerbinatti e Elke Beatriz Riedel, apresentado em novembro de 2012, além de um recital com as obras de Saariaho e de Sofia Gubaidulina para esta formação.

Desta forma, esta pesquisa tem grande relevância pessoal, pois dá continuidade à pesquisa sobre as obras para violoncelo de Kaija Saariaho e sobre a música contemporânea para violoncelo iniciadas anteriormente na UFRN e por lidar com questões referentes às práticas analíticas e interpretativas com foco na obra para violoncelo solo, meio de expressão artística da autora do projeto. Nossa pesquisa justifica-se pela pouca quantidade de materiais e pesquisas sobre os processos composicionais de Kaija Saariaho, sua obra para violoncelo e sobre a interpretação deste repertório. O campo de conhecimento a respeito da obra desta compositora é relativamente recente. Para o musicólogo Tim Howell "Qualquer ideia de 'Estudos sobre Saariaho' está apenas em sua infância dada à falta de experts bem estabelecidos nesta área (...)." (HOWELL, 2011, p. xv) [1]

A obra de Kaija Saariaho para violoncelo é relevante para o repertório do instrumento, tanto pelas inovações técnicas, expressivas e estilísticas exploradas pela compositora quanto pela quantidade de peças (24 até o momento). Apesar de sua intensa atividade composicional e de seu papel expressivo na história recente do violoncelo há raros exemplos de produção acadêmica que ofereçam reflexões,

[1] "Any notion of 'Saariaho studies' is only in its infancy given a lack of well-established experts in this area (…)." (HOWELL, 2011, p. xv) Tradução nossa.

críticas e contribuições a respeito de aspectos analíticos, interpretativos e do papel desempenhado pela obra violoncelística de Saariaho no panorama do repertório deste instrumento. Assim, nosso trabalho se justifica pelas contribuições neste campo de conhecimento.

Objetivamos levantar subsídios para a compreensão e interpretação da peça *Sept Papillons* através da pesquisa analítica e instrumental, buscando também sobre as práticas interpretativas, com base em *Sept Papillons,* de Kaija Saariaho. Nesse contexto, nossa proposta justifica-se pelo esclarecimento de aspectos estruturais, técnicos e interpretativos em obras contemporâneas para violoncelo solo, como *Sept Papillons*, e por contribuir com as bibliografias sobre Kaija Saariaho, sobre *Sept Papillons* e sobre discussões técnicas sobre violoncelo. A metodologia incluiu um levantamento bibliográfico acerca de análise musical, Kaija Saariaho e técnicas expandidas para violoncelo, compreendendo também o estudo prático e a análise da peça *Sept Papillons*.

As citações poéticas das poetisas Cecília Meireles, Edith Södergran, Hilda Hilst e Adélia Prado e as pinturas de Maria Sybilla Merriam (1647-1717), que permeiam esta dissertação, são minha forma de dialogar com a interdisciplinaridade e a sinestesia presentes no pensamento e na criação composicional de Kaija Saariaho. Inspirada por ela, eu ouso trazer para esta dissertação algumas experiências de conexões da música e de *Sept Papillons* com outras artes e com outros sentidos da percepção.

Segundo a lingüista brasileira Carmem Rosa Caldas-Coulthard:

> “Para analistas críticas do discurso, a linguagem não é só um instrumento de comunicação, mas uma poderosa arma, já que por ser um sistema simbólico profundamente arraigado em estruturas sociais, não só reflete como também enfatiza ideologias discriminatórias. (...) há séculos as mulheres são sistematicamente excluídas dos textos, já que a referência genérica sempre foi a masculina. (...) a linguagem nas sociedades ocidentais, por ser um sistema simbólico profundamente arraigado em estruturas sociais patriarcais, não só refletia mas também enfatizava a supremacia masculina. (...) A regra da referência genérica, [sempre no masculino] apesar de não constar em gramáticas, é, no entanto, extremamente significante e exclusiva [exclui o feminino e as mulheres] e precisa ser reavaliada e contestada, se quisermos nos incluir em textos.” (CALDAS-COULTHARD, 2007, p. 230-246)

Por isto, nesta dissertação, escolhemos, sempre que possível, nos textos de nossa própria autoria, apontar para a existência de ambos os gêneros, feminino e

masculino, lingüisticamente, quando mencionarmos grupos mistos constituídos por pessoas de ambos os gêneros, como, por exemplo: professores(as), musicólogos(as) e compositores(as). Assim, escolhemos por predispor leitores e a escritora da dissertação a pensarem em ambos os gêneros, masculino e feminino. Este procedimento não é adotado nas traduções e citações, nos quais é mantido o generalizante masculino, em respeito aos textos originais e seus(uas) autores(as). Desta forma, evitamos repetir a exclusão lingüística das mulheres e do gênero feminino em nosso texto.

P. Sluyter Sculp.
23

2 KAIJA SAARIAHO

"Eu não sou nada senão uma infinita vontade,
infinita vontade, mas para quê, para quê?
A escuridão paira em torno de mim,
Eu não posso levantar palha.
Minha vontade só quer uma coisa; Eu não sei o que é.
Uma vez que a minha vontade se rompa, irei expirar:
Eu os saúdo, minha vida, minha morte, e meu destino."
Edith Södergran[2]

A compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952) escolheu a poesia "Minha vida, minha morte, e meu destino" e mais outros três poemas da poetisa finlandesa Edith Södergran (1892- 1923) para uma de suas primeiras composições: *Bruden* (1977), para soprano, flautas e percussão. *Bruden* foi sua primeira obra tocada publicamente e a escolha dos textos parece não ter sido feita por acaso. A compositora relata em entrevistas uma grande sensibilidade aos sons e uma relação forte e urgente com a música, vividas desde a infância, elementos marcantes em sua vida e em suas memórias. Um relato de sua infância exemplifica a presença da música em sua vida: "Eu tinha música em minha mente quando eu era bem jovem. Eu ouvia música que eu achava que vinha de debaixo da cama, então à noite eu pedia para minha mãe se ela podia desligar aquilo. Claro que ela não entendia do quê eu estava falando." (SAARIAHO, 2001, p. 1) [3]

Ela conta que, ainda na infância, a tentativa de realizar suas primeiras composições musicais não foi bem-sucedida: "Eu tentava compor, escrever algumas coisas no papel, mas elas não funcionavam." (SAARIAHO, 2001, p. 1) [4] A força dos sons, da música e da necessidade de criar em sua própria vida levaram-na a momentos críticos nos quais ela se viu compelida a perseguir o caminho da composição apesar das dificuldades e das tentativas anteriores de trilhar outras profissões:

---

[2] "I am nothing but infinite will, / infinite will, but to what end, to what end? / Darkness looms all around me, / I cannot lift straw./ My will wants one thing only; I do not know what it is./ Once my will breaks through, I will expire:/ I hail you, my life, my death, and my fate." (SÖDERGRAN apud SAARIAHO, 2014, p. 17) Tradução nossa.

[3] "I had music in my mind when I was very young. I heard music which I thought came from below the bed, so at night I used to ask my mother if she could switch it off. Of course she didn´t understand what I was talking about." (SAARIAHO, 2001, p. 1). Tradução nossa.

[4] "I tried to compose, to write some things down, but they didn´t really work." (SAARIAHO, 2001, p. 1). Tradução nossa.

> “Em algum ponto eu tive uma nova crise e comecei a sentir que eu estava desperdiçando a minha vida. Eu fiquei muito obcecada com o medo de que eu estava vivendo cada dia para nada, e eu percebi que eu tinha que tentar compor. Esta era a única coisa que tinha algum significado.” (SAARIAHO, 2001, p. 2) [5]

Esta “infinita vontade”, urgente e cheia de sentido, integra a trajetória de uma das principais vozes da música contemporânea mundial dos dias de hoje: “Hoje, ela é simplesmente um dos compositores contemporâneos (e não só uma das mulheres compositoras), cuja música é mais tocada na Europa e no mundo.” (ROTH, 2013, p. 7) [6] Na Figura 1 vemos a compositora em seu estúdio, debruçada sobre uma partitura, em uma foto retirada de seu web site, saariaho.org:

Figura 1 - Kaija Saariaho

Fonte: KETTERER, Priskka, 2009.

Pelo semblante concentrado e tranqüilo, no qual seu rosto parece esboçar um leve sorriso, podemos intuir uma atmosfera de satisfação com o trabalho e a criação vivida pela compositora. Segundo a etno-musicóloga Pirkko Moisala, principalmente desde o sucesso da primeira ópera de Kaija Saariaho, *L´amour de loin* (2000), a música de Saariaho têm sido freqüentemente tocada e amplamente reconhecida nos

[5] “At some point I had a new crisis and I started to feel that I was wasting my life. I became very obsessed with the fear that I was living every day for nothing, and I realized that I had to try to compose. It was the only thing that had any meaning.” (SAARIAHO, 2001, p. 2). Tradução nossa.

[6] “Aujourd'hui, elle est tout simplement l'un des compositeurs contemporains (et non seulement l'un des compositeurs femmes) dont la musique est la plus jouée en Europe et dans le monde.” (ROTH, 2013, p. 7) Tradução nossa.

palcos internacionais da música ocidental e exemplifica uma trajetória de sucesso inédita, no que diz respeito às mulheres compositoras, no âmbito da chamada música clássica ocidental:

> "Como um todo, sua carreira fornece um esclarecedor exemplo da obra e dos contextos de trabalho de um bem-sucedido compositor contemporâneo – que só por acaso é uma mulher. Como uma compositora mulher, ela é a primeira a entrar nos mais altos escalões da música clássica ocidental." (MOISALA, 2009, p. vii) [7]

A recepção positiva e o numeroso público alcançado pela música de Saariaho chamam a atenção em uma época em que gravadoras e orquestras lamentam a queda de público nos circuitos da chamada música erudita. (FREEMAN, 2014) O musicólogo Tim Howell afirma que o fato da música de Saariaho alcançar uma renovadora e ampla audiência merece consideração cuidadosa (HOWELL, 2011, p. xv). O compositor e maestro Esa-Pekka Salonen lembra que, apesar de questões relacionadas a público e audiência não serem geralmente discutidas nos ambientes de música erudita, este não é um pequeno detalhe na trajetória de Saariaho e que, ao contrário, "esta é outra conquista dela [de Saariaho] que merece nosso reconhecimento." (SALONEN, 2014, p. 63) [8] Estes aspectos, que normalmente seriam considerados positivos, ganham um contorno ainda mais notório quando seu gênero e a história da chamada música de arte ocidental são lembrados:

> "A originalidade e o sucesso de sua produção musical, mas também o fato de que ela tenha sabido se impor, sendo ela mulher, em um domínio [campo] ainda predominantemente masculino, contribui para um lugar certo na história da música do fim do século XX e do século XXI." (ROTH, 2013, p. 7) [9]

Abordaremos a seguir sua trajetória e as características da obra de Kaija Saariaho, que é "internacionalmente reconhecida como uma das principais figuras da música contemporânea". (HOWELL, 2011, p. xv) [10]

---

[7] "As a whole, her career provides illuminating example of the work and working contexts of a successful contemporary composer – who just happens to be a woman. As a woman composer, she is the first to enter the top echelons of western art music." (MOISALA, 2009, p. vii) Tradução nossa.

[8] "that´s another accomplishment of hers that deserves recognition." (SALONEN, 2014, p. 63) Tradução nossa.

[9] "L'originalité et le succès de sa production musicale, mais aussi le fait qu'elle ait su s'imposer en tant que femme dans un domaine encore très majoritairement masculin, concourent à une place certaine dans l'histoire de la musique de la fin du XXe et du XXIe siècle." (ROTH, 2013, p. 7) Tradução nossa.

[10] "Kaija Saariaho is internationally recognized as a leading figure in contemporary music (...)."(HOWELL, 2011, p. xv) Tradução nossa.

2.1 Trajetórias e Percursos

Kaija Laakkonen (nome de nascimento da compositora), nascida na Finlândia em 1952, estudou na Escola Rudolf Steiner de Helsinki por 13 anos. O sistema educacional desta escola é baseado na pedagogia de Rudolf Steiner (1861 - 1925), caracterizada pela abordagem holística do ser (por considerá-lo(a) em sua corporeidade, intelectualidade e espiritualidade) e pela busca do desenvolvimento, fortalecimento e expansão das individualidades de cada ser. Neste sistema educacional as artes são importantes ferramentas pedagógicas, pois através das atividades artísticas, as crianças podem experimentar conceitos e formas que estimulam e aguçam seus sentidos. Desenho, pintura, música e eurritmia (uma forma de dança que relaciona música, movimentos corporais e a linguagem poética) são meios utilizados para que as crianças e jovens possam experimentar formas simétricas, espelhadas, metamorfoses de formas, além de meios para que possam aguçar sua criatividade. Segundo Pirkko Moisala, autora da biografia de Kaija Saariaho, as experiências na Escola Rudolf Steiner são lembradas até hoje pela compositora (MOISALA, 2009, p. 03 – 04). A influência do desenho e das artes visuais pode ser percebida em relatos sobre sua percepção e seu pensamento composicional:

> "A coisa mais importante em minha percepção é que o mundo visual e o mundo musical são um único mundo para mim. (…) Quando eu ouço música e quando imagino minha música, há também aspectos colorísticos [envolvidos] – eu não busco essas relações entre imagens e sons, mas elas existem em mim. (…) [Ao compor] tento trabalhar na continuidade entre a experiência do ouvido e do olho. (...) Eu gostaria que a parte visual [da performance] também fosse tão composta e detalhada quanto a música é. De fato meu pensamento é muito visual, meus rascunhos para muitas composições são desenhos." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 56 - 58) [11]

A prática do desenho se converteu em uma das inclinações de Saariaho, que chegou a estudar no Instituto de Artes Industriais e Design em Helsinki. No mesmo

[11] "The most important thing in my perception is that the visual and the musical world are one to me. (…) When I listen to music and when I imagine my music, there are also coloristic aspects [involved] – I am not looking for these relationships between images and sounds but they exist in me. (…) [When composing] I attempt to work on the continuity between the experience of the ear and the eye. (…) I would like the visual part to be as composed, as detailed, as the music. In fact my thinking is very visual, my sketches are drawings for a lot of pieces and I always wondered whether they would also work for something visual." (SAARIAHO apud MOISALA, 2010, p. 56 - 58) Tradução nossa.

período, no início da década de 70, ela deu continuidade aos seus estudos de música no Conservatório de Helsinki e cursou musicologia, história da arte e literatura na Universidade de Helsinki. O desejo e a necessidade de compor, de expressar-se musicalmente, entretanto, fizeram com que ela desistisse de todos estes cursos assim que Paavo Heininen (1938), pianista, compositor e professor de composição da Academia Sibelius, a aceitou em sua classe de composição. Na época, esta era a melhor escola de música do país e a classe de composição de Paavo Heininen já estava completa. Moisala relata na biografia de Saariaho que a compositora teve que insistir muito para que fosse aceita como aluna de Heininen. Tal empenho foi fruto de uma grande urgência interna, novamente, de uma "infinita vontade": "A única coisa que significava algo para mim era a música e não ser capaz de fazer isto era insuportável. Tornar-me uma compositora era uma necessidade interna. Música e eu, nós pertencíamos uma à outra." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 5) [12]

De acordo com Moisala, Heininen fora aluno de Bernd Alois Zimmermann (1918-70) e de Vincent Persichetti (1915-87), era um compositor pós-serialista e havia desenvolvido um método de ensino de composição próprio, fundamentado na escrita contrapontística atonal. Professor exigente e severo, Heininen encorajava cada aluno a descobrir sua própria linguagem musical. (MOISALA, 2009, p. 5 - 6) Em uma entrevista ao jornal inglês The Telegraph a compositora fala sobre a importância de Heininen em sua formação:

> "Eu tinha um desejo muito forte de me expressar na música e Paavo me deu as ferramentas técnicas e a confiança (...). Como uma mulher eu não tinha grandes compositoras com as quais me identificar. Mas ele me ajudou a encontrar meu caminho de volta ao mundo imaginativo da minha infância." (SAARIAHO, 2012) [13]

Saariaho participou da criação de uma associação de compositores(as), musicólogos(as) e intérpretes chamada Korvat auki! (Ouvidos Abertos!) cujos objetivos eram contrapor-se ao nacionalismo conservador que dominava a música erudita finlandesa e buscar inspiração na complexa música de vanguarda do centro

---

[12] "The only thing that meant anything to me was music, and not being able to make it was unbearable. It was an internal need to become a composer. Music and I, we belonged together." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 5) Tradução nossa.

[13] "I had a very strong desire to express myself in music and Paavo gave me the technical tools and the confidence (…). As a woman I didn't have big composers to identify with. But he helped me find my way back to the imaginative world of my childhood." (SAARIAHO, 2012) Tradução nossa.

da Europa através de concertos, palestras e debates. Kaija Saariaho era um membro ativo desta associação junto a Magnus Lindberg (1958), Jukka-Pekka Saraste (1956), Esa-Pekka Salonen (1958), entre outros(as). (MOISALA, 2009: 7)

Este período (1976-1980) de estudos e formação da compositora na Academia Sibelius é considerado sua primeira fase composicional por Pirkko Moisala. As obras vocais constituem a maior parte de sua produção (oito de um total de onze obras), como *Bruden* e *Jing* (1979), para soprano e cello. São também desta fase seu interesse e primeira realização com música eletrônica, chegando a compor em Helsinki sua primeira peça para fita magnética, *Cartolina per Siena* (1979). (MOISALA, 2009, p. 26)

Após o término de seus estudos na Academia Sibelius, em 1980, Saariaho participou do curso de verão em Darmstadt, Alemanha, um dos principais redutos da vanguarda musical na época e provavelmente até os dias de hoje. Neste curso a compositora conheceu a música espectral francesa de Gérard Grisey (1946 – 1998) e Tristan Murail (1947) e também Brian Ferneyhough (1943), que seria seu próximo professor de composição junto a Klaus Huber (1924) no curso de mestrado em composição da Escola de Música de Freiburg, na Alemanha. A música espectral francesa provocou uma forte impressão em Saariaho:

> "(...) a primeira vez que eu ouvi a música de Tristan Murail e de Gérard Grisey – foi fantástico! Eu nunca vou me esquecer do efeito que isso teve em mim. A música deles não era tocada na Escandinávia e ainda não havia sido gravada – bem, havia uma gravação, mas ela não havia chegado lá até nós. Soava tão estimulante, era simplesmente inacreditável. Nós havíamos tido essa educação pós-serialista, na qual as oitavas eram proibidas até mesmo em um contexto orquestral, e a música de Grisey e Murail simplesmente soava tão bem. Gérard já havia articulado algumas coisas ao escrever sobre sua abordagem da série harmônica, que me ajudaram muito. A música deles me deu confiança, e isso era verdade para todas as músicas que me atraíam: era música que me dava confiança em minha própria obra." (SAARIAHO, 2011, p. 8) [14]

De acordo com Joshua Fineberg a assim chamada escola espectral surgiu na França nos anos 70, diferenciando-se tanto das abordagens estruturalistas como o

[14] "(…) the first time I heard Tristan Murail´s and Gérard Grisey´s music – that was fantastic! I will never forget the effect it had on me. Their music was not played in Scandinavia and it was not even recorded – well, there was one record, but it had not reached us up there. It sounded so fresh, it was just unbelievable. We had had this post-serial education, where octaves are forbidden even in an orchestral context, and Grisey´s and Murail´s music just sounded so good. Gérard had already articulated certain things in writing about his approach to the overtone series, which helped me a lot. Their music gave me confidence, and that was true of all the music I was attracted to: it was music that gave me confidence for my own work." (SAARIAHO, 2011, p. 8) Tradução nossa.

pós-serialismo tal como das estéticas híbridas (neo-romantismo e pós-modernismo). Seus compositores(as) buscavam um novo tipo de música instrumental com diferentes sons, texturas e evoluções. O termo “música espectral”, cunhado por Hugues Dufourt e Murail, se referia à composição espectral como sendo uma atitude para com a música e a composição, mais do que como um conjunto de técnicas. (FINEBERG, 2000, p. 1- 2) Para Fineberg “Esta atitude assume amplas conseqüências estéticas ao invés de efeitos estilísticos específicos.” (FINEBERG, 2000, p. 2) [15] De fato, ao ouvir os(as) compositores(as) espectrais encontramos em meio a diferentes estilos uma certa “marca” sonora reconhecível nestas obras, principalmente com relação ao desenvolvimento dos timbres e texturas ao longo do tempo. Com relação a isto Fineberg afirma que:

> “A única verdadeira constante para todos estes compositores é que eles consideram que a música em última análise seja som e vêem a composição como a ação de esculpir no tempo aqueles sons que um ouvinte irá escutar. Todos os outros atributos compartilhados podem mudar com o tempo, mas esta atitude com relação à música e à percepção musical é a verdadeira assinatura de um compositor espectral.” (FINEBERG, 2000, p. 3) [16]

Julian Anderson elenca como principais características deste tipo de composição o uso do espectro harmônico ou inarmônico, a composição consciente de níveis de previsibilidade ou de imprevisibilidade, a fascinação com a psicologia da percepção e uma inclinação para a tentativa de abolir as distinções entre os fenômenos paramétricos da música (alturas, durações, intensidades, timbres). (ANDERSON, 2000, p. 7 – 8) A compositora Kaija Saariaho ficou encantada por esta música e posteriormente buscaria apropriar-se de muitas destas escolhas e ferramentas composicionais.

Os primeiros anos no exterior foram também os anos em que Saariaho estudou sob a orientação de Ferneyhough e Huber no mestrado em Freiburg. Ferneyhough é geralmente considerado a figura central da Nova Complexidade em música e sua obra é realmente reconhecida pelo alto grau de complexidade tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista da performance. Saariaho falou

---

[15] “This attitude takes on broad aesthetic consequences instead of specific stylistic ones.” (FINEBERG, 2000, p. 2) Tradução nossa.

[16] “The only true constant for all these composers is that they consider music to ultimately be sound and see composition as the sculpting in time of those sounds that a listener will hear. All other shared attributes might change with time, but this attitude towards music and musical perception is the true hallmark of a spectral composer.” (FINEBERG, 2000, p. 3) Tradução nossa.

diretamente sobre este possível caminho composicional e estético em uma entrevista a Pierre Michel:

> "Isso [a música complexa] me fascinou como tal... mas eu jamais senti a necessidade de segui-la e nem de ser mais uma pessoa que a fizesse. Em Freiburg, compositores explicavam a sua música, que mostrava construções muito complicadas, de permutações, de estruturas ocultas e em algum momento eu comecei a ficar cansada daquilo e a pensar que isto não era o que eu queria. Eu queria que minhas estruturas fossem mais audíveis, mesmo se fossem complexas, e eu ficava cada vez mais convencida de que a música era feita para ser ouvida, não para ser estudada no papel." (SAARIAHO, 1994, p. 9) [17]

Já em 1982, antes mesmo do término de seu curso em Freiburg, Saariaho participou de um curso de música para computador no Instituto de Pesquisas e Coordenação em Música/ Acústica – IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique) em Paris. Pirkko Moisala considera este pequeno período (de meados de 1980 até meados de 1982) a segunda fase composicional de Saariaho, marcada por suas tentativas de definir-se a si mesma como compositora e pela busca dos ingredientes de sua expressão musical. (MOISALA, 2009, p. 26) É representativa desta fase a peça *Laconisme de l'aile* (1982) para flauta e eletrônicos opcionais, em que a compositora experimenta incorporar "ruídos" à composição na forma de sons aspirados. É notável que, nesta peça, escrita no período em que estudou em Freiburg, a compositora utilize tantos recursos que corporificam a experiência do(a) flautista e do público como a recitação expressiva de um texto, suspiros e sussurros. A peça oferece uma experiência multi-sensorial inegável que afeta os ouvintes. A compositora se posiciona com relação à sua busca artística respondendo a uma pergunta sobre este período de sua trajetória (em Freiburg):

> "A sobrevalorização da inteligência às vezes me irrita; Como se isso fosse mais importante do que as outras experiências e maneiras de se expressar ou de viver. No campo da música, há tantas pessoas que apreciam as partituras muito complexas, mas, tudo isso não é nada em si, tudo depende se isso nos afeta e em que nível [nos] afeta. É contra isso que eu tento lutar! Uma partitura complexa não é necessariamente "profissional" (este conceito também me irrita!). Além disso, em termos de simplicidade, pode-se olhar

[17] "Cela me fascinait tel quel... Mais je n'ai jamais éprouvé la nécessité de le suivre, ni qui que ce soit d'autre d'ailleurs. A Freiburg, les compositeurs expliquaient leurs musiques, en montrant des constructions très compliquées, des permuations, des structures cachées, et à un certain moment j'ai commencé à en avoir vraiment assez et je me suis dit que ce n'était pas cela que je voulais. Je souhaitais que mes structures soient plus audibles, même si elles étaient complexes, et j'ai eu de plus en plus la conviction que la musique était faite pour être écoutée, pas pour être étudiée sur le papier." (SAARIAHO, 1994, p. 9) Tradução nossa.

> para uma peça de Mozart que parece muito simples, muito suave, mas se pensarmos no que ela evoca em nós, vemos que essas são coisas muito profundas e bastante complexas. Eu apenas tento mostrar isso para dizer que o número de notas não basta, é necessário ainda que as notas sejam "boas"!" (SAARIAHO, 1994, p.10) [18]

Após o curto curso inicial no IRCAM e idas freqüentes à cidade, Saariaho transferiu-se para Paris, a fim de atender ao curso de dois anos oferecido para compositores(as) pelo instituto, para o qual ela havia sido aceita. Estar em Paris possibilitou maior contato entre Saariaho e os(as) compositores(as) da música espectral, com seus processos e com sua música. A infra-estrutura oferecida pelo IRCAM (estúdios, computadores, processadores e diversos eletrônicos) proporcionou as condições cruciais para o desenvolvimento da linguagem musical de Saariaho. De acordo com Moisala, foi com estas condições que Saariaho pôde: explorar detalhes do som e do processamento do som; criar novos timbres e sonoridades; elencar diferentes qualidades do som e obter materiais para a composição; pesquisar formas alternativas de organização sonora; quebrar a escala cromática e trabalhar com micro-tonalidade; analisar as qualidades físicas do som e suas dimensões microtonais; investigar as relações entre diferentes formas de tocar um instrumento e os sons resultantes. (MOISALA, 2009, p. 11)

Sobre o trabalho exploratório com os sons desenvolvidos pela compositora neste período Saariaho diz: "Eu tinha a intenção de controlar vários parâmetros musicais, sem esquecer suas características particulares. (...) Meu objetivo é produzir uma rede multi-nível de objetos continuamente transformados, porém controlados." (SAARIAHO, 1984, p. 163) [19] Moisala chama esta terceira fase composicional de Laboratório do Som (Sound Laboratory) graças ao trabalho extensivo com computadores, análise de sons e pelo uso de computadores nas composições. As principais características das obras desta fase como *Vers Le Blanc*

---

[18] "La sur valorisation de l'intelligence m'irrite quelquefois; comme si cela était plus important que les autres expériences et maniéres de s'exprimer ou de vivre. Dans le domaine de la musique, il y a tellement de gens qui apprécient des partition très complexes, mais, tout cela n'est rien en soi, tout dépend si elle nous touche et à quel niveau. C'est contre cela que j'essaie de me battre! Une partition complexe n'est pas forcément "professionelle" (ce concept aussi m'irrite!). Par ailleurs, en ce qui concerne la simplicité, on peut regarder une pièce de Mozart qui a l'air très simple, très lisse, mais si l'on pense à ce qu'elle évoque en nous, on voit que ce sont des choses très profondes et justement complexes. J'ai seulement essayé de montrer cela, c'est-à-dire que le nombre de notes ne suffit pas, encore faut-il que les notes soient "bonnes"!" (SAARIAHO, 1994, p.10) Tradução nossa.

[19] "I intended to control various musical parameters, without forgetting their particular features. (…) My object is to produce a multilevel network of continually changing but controlled items." (SAARIAHO, 1984, p. 163) Tradução nossa.

(1982), para fita magnética, e *Verblendungen* (1982-84), para fita e orquestra magnética, são o trabalho sem um pulso regular e a realização de transformações lentas e gradativas em diversos níveis e aspectos das obras. (MOISALA, 2009, p. 26).

Nesta fase tem início a parceria de Kaija Saariaho com o violoncelista finlandês Anssi Karttunen, que também morava em Paris neste época. Saariaho realizou várias gravações e pesquisas com Karttunen, com o objetivo de compreender as possibilidades e mecanismos dos instrumentos de cordas - em especial do violoncelo - e para gravar sons que ela posteriormente pudesse processar, analisar e pesquisar nos estúdios do IRCAM. Ao abordar o papel da tecnologia e da estética espectral nas obras de Kaija Saariaho, Philippe Hurel e Marc-André Dalbavie do período dos anos 1980 e 1990 Damien Pousset diz que:

> "O que finalmente emerge destas primeiras obras (...) é a ligação inquebrável entre as técnicas espectrais e a tecnologia do computador. Essa tecnologia tem mantido uma posição realmente chave no desenvolvimento do seu pensamento composicional. A tecnologia permitiu a estes três compositores explorarem as dimensões sonoras às quais suas preferências pessoais os levaram e sugeriu processos formais ou direções adicionais para pesquisa, os quais, em todas as probabilidades, eles não poderiam ter concebido de outra maneira." (POUSSET, 2000, p. 75) [20]

O IRCAM possui também vários grupos de pesquisa científica, musicológica e artística e, ao fim do curso de dois anos, Saariaho passou a trabalhar na instituição como pesquisadora. As pesquisas publicadas por ela neste período às quais tivemos acesso se referem principalmente a estudos sobre psico-acústica, percepção musical e processos gradativos de transformação tímbrica.

Excepcionalmente, Saariaho também freqüentou o estúdio do Grupo de Pesquisas Musicais – GRM (Groupe de Recherches Musicales) da Rádio France, assim como os concertos do Musique Concrète Aqousmatique (estudos musicais de sons concretos gravados) oferecidos pela mesma Rádio. Segundo Moisala, isto era excepcional porque IRCAM e GRM representavam diferentes escolas musicais, ligadas respectivamente a Pierre Boulez e ao processamento eletrônico dos sons (IRCAM) e as idéias de Pierre Schaffer e ao trabalho sem processamento eletrônico

[20] "What finally emerges from those early works of Kaija Saariaho (…) is the unbreakable link between spectral techniques and computer technology. This technology has held a truly key position in the development of their musical thought. Technology allowed these three composers to explore the sonic dimensions to which their personal preferences led them and suggested formal process or additional directions for research, which, in all probability, they would not have been able to conceive in another way." (POUSSET, 2000, p. 75) Tradução nossa.

com sons concretos (GRM). De fato, Saariaho chegou até a preparar materiais com sons concretos para fita magnética nos estúdios da Rádio France, para as peças *Jardin Secret II* (1984-86) e *Verblendungen.* Moisala vê uma relação direta entre a categorização dos objetos sonoros feita foi Pierre Schaffer em seu *Traité dês objets musicaux* (1966) e a posterior criação, por Saariaho, de uma terminologia própria para se referir às dicotomias do som. (MOISALA, 2009, p. 12 – 13)

É justamente nesta etapa, na qual Saariaho estrutura seu pensamento teórico e sua escrita instrumental, aproximadamente entre 1985 e meados de 1989, que a compositora publica o artigo "Timbre and Harmony: Interpolations of timbral structures", (Timbre e Harmonia: Interpolações de estruturas tímbricas) de 1987, no periódico Contemporary Music Review (Revista da Música Contemporânea). O texto é um rico relato das buscas estéticas e composicionais de Saariaho até aquele momento e apresenta conceitos que permearão seu pensamento e sua criação artística, como a noção de eixo tímbrico, que abordaremos com detalhes posteriormente. Nesta etapa também começa o reconhecimento de crítica e de público, que marcam a recepção de sua obra, com o prêmio Kranichsteiner Prize em Darmstadt (1986). Este é o Período do Timbre (Timbre Period) segundo Moisala, marcado pelo desenvolvimento de métodos de cores e de notação, interconexões entre cor do som, harmonia e formas musicais, trabalho composicional intensivo, obras para ensembles e eletrônicos como *Nymphéa* (1987), seu primeiro quarteto de cordas, diversas obras mais curtas, sua primeira peça para cello solo (*Petals*, de 1988) e sua primeira obra para grande orquestra (*Du cristal*, 1989). (MOISALA, 2009, p. 27)

A quinta fase composicional, de meados de 1989 até o fim de 1993, é considerada por Moisala como um período de transição, no qual Saariaho se afastou da escrita de longas transições musicais e passou a buscar a criação de eventos dramáticos em sua música. As obras são marcadas por mudanças abruptas e progressões lineares. As primeiras peças para solistas e grupos de solistas e orquestra como *...à la fumée* (1989-90), para flauta, violoncelo e orquestra, *Amers* (1992) para violoncelo e ensemble, e a primeira obra para cena, o ballet *Maa* (1991) são deste período. Nesta fase de transição a melodia e o ritmo são recursos que começam a ganhar espaço nas composições de Saariaho. (MOISALA, 2009, p. 27) *Près* (1992), para cello e eletrônicos foi composta neste período. *...à la fumée* é considerada por Saariaho a segunda parte de uma grande obra iniciada por *Du*

cristal. Em 1989 Saariaho recebeu o prêmio Ars Electronica por suas obras *Io* (1987), para ensemble e eletrônicos, e *Stilleben* (1988), para eletrônicos. O díptico *Du cristal ...à la fumée* marca a mudança do Período do Timbre para a fase de transição segundo Damien Pousset:

> "Onde *Du cristal* pretende ser um tipo de realização*, ...à la fumée* se parece com um novo começo. Uma [*Du cristal*] é integração e fusão dos elementos que constituem uma forma, a outra [*...à la fumée*] é a dissolução e dispersão de suas forças; uma as reúne e as integra, a outra as mede e as confronta; uma permanece estática, a outra é rítmica. Além do mais, o princípio de organização axial, já generalizado e completo em *Du cristal*, parece ser repentinamente encoberto, dando espaço para outros modelos organicistas de elaborar a forma. Os novos modelos foram concebidos em uma forma mais dinâmica, representando melhor esta mutação radical na escrita musical, através da qual a necessidade por uma renovação dramática foi articulada." (POUSSET, 2000, p. 42 – 43) [21]

As obras de Saariaho de 1994 até 1999 são construções marcadas por gestos musicais identificáveis, desenvolvimentos lineares e pela crescente valorização dos elementos melódicos. Moisala chama esta fase de Período dos gestos musicais. Nesta época Saariaho volta a compor obras vocais e passa a receber um número crescente de encomendas. (MOISALA, 2009, p. 27) Algumas peças desta fase integram hoje o repertório do violino e do violoncelo como o concerto para violino e orquestra *Graal Théâtre* (1994) e sua terceira peça para cello solo, *Spins and Spells* (1997), para violoncelo solo, que foi encomendada como peça de confronto para o Sexto Concurso de Violoncelo Rostropovich, uma das mais acirradas competições deste instrumento. A peça *Lohn* (1996), para soprano e eletrônicos, deste período, contém alguns dos materiais que a compositora desenvolverá posteriormente em sua primeira ópera, *L´amour de loin* (2000).

Esta ópera demarca o fim e o início de uma nova fase composicional de acordo com Moisala, caracterizada pela intensificação de recursos dramáticos e gestuais, por uma escrita intensa embora carregada de lirismo e pela criação de outros dramas musicais de larga escala como *Adriana Mater* (2005), *La Passion de Simone* (2006) e *Emilie* (2008). As parcerias artísticas com Amin Maalouf, escritor e

---

[21] "Where *Du cristal* wants to be a sort of completion, …à la fume would like to be a new beginning. One is integration and fusion of elements that constitute a form, the other is the dissolution and dispersion of its forces; one reunites and integrates them, the other measures and confronts them; one remains static, the other is rhythmic. Moreover, the principle of axial organization, already generalized and completed in *Du cristal*, seems here to be suddenly hidden, making room for other organicist models for elaborating form. The new models were conceived in a more dynamic way, better representing this radical mutation in the musical writing, through which the need for dramatic renewal was articulated." (POUSSET, 2000, p. 42 – 43) Tradução nossa.

libretista, e Peter Sellars, diretor teatral, foram realizadas nestes quatro trabalhos operísticos com notável sucesso de público e crítica. *Sept Papillons* (2000), para violoncelo solo, foi a primeira obra composta depois de *L´amour de loin*. Desta fase são também o concerto para violoncelo e orquestra *Notes on Light* (2006) e suas últimas duas obras para cello solo, *Étincelles* (2007) e *Dreaming Chaconne* (2010).

Na tentativa de descrever sua obra em linhas gerais é preciso considerar que sua formação passou por escolas composicionais diversas e que, portanto, influências bastante distintas podem ser encontradas em suas peças. Entretanto algumas características atuam de maneira marcante em todo o conjunto de sua obra conforme aponta Moisala:

> "Apesar de numerosas e significantes mudanças e desenvolvimentos no estilo composicional de Saariaho alguns aspectos caracterizam toda a sua produção. Ricas nuances tímbricas, material musical concentrado desenvolvendo-se em formas musicais únicas, assim como obras que demandam uma escuta cuidadosa permanecem como suas digitais musicais." (MOISALA, 2009, p. 74) [22]

É possível também observarmos que, apesar de estar ligada à correntes composicionais diversas, Saariaho distanciou-se delas composicionalmente, traçando um caminho verdadeiramente pessoal e autoral, o que em parte pode explicar porque pesquisadores(as) diferentes como Pirkko Moisala, Tim Howell, Damien Pousset, Stéphane Roth e Clément Mao-Takacs concordam ao afirmar, de formas diversas, que "sua música [de Saariaho] tem uma originalidade, uma voz própria (...) ela possui uma linguagem musical muito pessoal (uma gramática, um vocabulário, uma orquestração imediatamente identificáveis), (...)." (MAO-TAKACS, 2013, p. 3 - 6) [23] O violoncelista Anssi Karttunen relaciona a obra de Saariaho à música dos modernistas de Viena Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1935):

> "Eles vem de uma forte tradição romântica, mas desenvolveram linguagens bastante pessoais. O seu mundo emocional é tão forte que nada pode impedí-lo de entrar em sua música, qualquer que seja a linguagem musical

[22] "Despite numerous significant changes and developments in Saariaho´s compositional style, certain features characterize her whole production. Rich timbral nuances, focused musical material evolving into unique musical forms, as well as works that call for careful listening remain her musical fingerprints." (MOISALA, 2009, p. 74) Tradução nossa.

[23] "(...) sa musique possède une originalité, une voix propre; (...) elle possède un langage musical éminemment personnel (une grammaire, un vocabulaire, une orchestration immédiatement identifiables) (…)." (MAO-TAKACS, 2013, p. 3-6) Tradução nossa.

> que eles usem. Este é um importante paralelo com a música de Kaija." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 77) [24]

A força do universo subjetivo (emocional e sensorial) de Saariaho está presente no aprendizado e desenvolvimento de técnicas composicionais e de escolhas estéticas e artísticas da compositora, em uma relação dialógica entre subjetividade e objetividade, entre necessidades criativas pessoais e aperfeiçoamento e decisões composicionais, interior e exterior, vida e obra, emoção e razão, como a compositora belamente esclarece, ao falar sobre si mesma e sobre sua arte:

> "Harmonia, textura e timbre: estas coisas estavam então, e ainda estão, no âmago do meu pensamento musical. O desafio era encontrar habilidade suficiente e experiência para traduzir tudo deste pensamento, dessas idéias, na minha música, na notação musical. Foi um grande esforço, um resultado de um trabalho árduo em meu processo composicional – o qual é realmente uma interação complexa entre o meu intelecto e todo o meu ser. E quando eu tinha encontrado as ferramentas intelectuais básicas para abrir a mim mesma à música, eu estava madura para escrever o tipo de música que eu queria." (SAARIAHO, 2011, p. 12) [25]

2.2 Artesania

Segundo o dicionário online Michaelis artesania é um sinônimo de artesanato, que é "ar.te.sa.na.to: ***sm*** (***artesão+ato***) **1** Técnica e tirocínio [aprendizado] do artesão; artesania. **2** Peça artesanal." (MICHAELIS, 2015) Abordaremos detalhadamente agora os principais elementos da artesania sonora de Saariaho.

---

[24] "Karttunen also finds connections between Saariaho´s music and that of Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), and Alban Berg (1885-1935), three of the first European modernists of the early twentieth century. "They come from a strong romantic tradition, but they develop very personal languages. Their emotional world is so strong that nothing can hinder it from getting into their music, whatever musical language they use. This is an important parallel with Kaija´s music." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 77) Tradução nossa.

[25] "Harmony, texture and timbre: those things were then, and still are, at the heart of my musical thinking. The challenge was to find enough craft and experience to translate all of that thinking, those ideas, into my music, into musical notation. It was a very big effort, a result of working hard on my compositional process – which is really a complex interaction between my intellect and my whole being. And when I had found the basic intellectual tools to open myself up to music, I was ripe for writing the kind of music I wanted to." (SAARIAHO, 2011, p. 12) Tradução nossa.

2.2.1 Computadores e Eletrônicos

De acordo com Moisala, os recursos de investigação, análise, modificação e processamento de som, disponíveis nos computadores, estúdios e recursos eletrônicos, influenciaram enormemente a estética de Saariaho ao oferecerem a possibilidade de um alto controle paramétrico da composição. O elemento mais influenciado neste sentido foi o timbre: “A análise do som também ensinou Saariaho muito sobre as qualidades tímbricas da música. Ela aprendeu sobre o potencial do espectro do som e sobre organização musical.” (MOISALA, 2009, p. 67) [26] Os principais métodos de processamento de som utilizados por Saariaho são: harmonização, reverberação, amplificação e o uso de filtros ressonantes. (MOISALA, 2009, p. 67 – 68) Eles são usados “para modificar as freqüências e a dimensão temporal do som e, conseqüentemente, [mudar] o caráter do som.” (MOISALA, 2009, p. 67) [27] Estes procedimentos transformaram tanto suas composições para meios eletrônicos, gravações e fita magnética quanto sua escrita instrumental e sua própria forma de conceber o trabalho composicional de lapidação do som:

> “Trabalhar com o computador me deu idéias que são igualmente aplicáveis à música instrumental. Por exemplo, a necessidade de manter todos os parâmetros sob controle constante ampliou minha visão da música instrumental, assim como também fez o simples fato de perceber quanto se pode vitalizar um som ao adotar uma constante micro-variação para completar sua construção. Além disso, a realização de transições e interpolações através de meios instrumentais despertou meu interesse. Eu queria entender como uma composição poderia ser influenciada por uma idéia baseada no conceito de transição (...).” (SAARIAHO, 1987, p. 105) [28]

---

[26] “The analyzes of sound also taught Saariaho much about the timbral qualities of music. She learned about the harmonic potential of the sound spectra and about musical organization.” (MOISALA, 2009, p. 67) Tradução nossa.

[27] “(...) to modify the frequencies and temporal dimension of sound and, consequently, the character of the sound.” (MOISALA, 2009, p. 67) Tradução nossa.

[28] “Working with the computer has given me ideas which are equally applicable to instrumental music. For example, the necessity of keeping all the parameters under constant control enlarged my vision of instrumental music, as did even the simple fact of noting how much one can vitalize a sound by adopting a constant micro-variation to complete its construction. In addition, the realization of transitions and interpolations through instrumental means awoke my interest. I wanted to understand how composition could be influenced by an idea based on the notion of transition (…).”(SAARIAHO, 1987, p. 105) Tradução nossa.

2.2.2 Espaços Transicionais

O conceito de transição é uma importante chave para compreender, analisar e realizar em performance as peças de Saariaho. A compositora se vale de variadas transições dentro e entre os parâmetros da composição. O contato com este recurso estético se deu pela primeira vez em sua formação inicial em uma escola que seguia os ensinamentos e propostas de Rudolf Steiner, onde ela teve contato com as idéias de Johann Wolfgang von Goethe (1749 — 1832):

> "As artes plásticas me permitiram compreender a importância dos espaços transicionais. Mesmo quando ainda criança eu estava fascinada pela idéia oferecida por Goethe em sua *Teoria das Cores* (1810), que localizava o surgimento das cores nos confins da luz e da escuridão. As tensões criadas pelos espaços transicionais foram as que mais me fascinaram entre todos os parâmetros com os quais era possível criar formas musicais. Dessas reflexões resultaram algumas obras nas quais eu tentei modelar uma dinâmica musical pelo uso de transições abruptas entre diferentes materiais e compensar então a ausência de tensões de larga-escala dentro do material harmônico. Nestas obras eu usei texturas muito diferentes e diversos modos de tocar – o único elemento comum entre os diferentes materiais é a harmonia, que, paradoxalmente, se torna o elemento mais estável de todos." (SAARIAHO, 1987, p. 97) [29]

A musicóloga Anne Sivuoja-Gunaratnam assinala que a música dos(as) compositores(as) espectrais franceses(as) também é uma referência importante para Saariaho com relação ao conceito de transição. Ela chama a atenção para o fato de que Saariaho esteve presente no curso de Darmstadt de 1980, quando Murail e Grisey também apresentaram obras e palestras. Sivuoja-Gunaratnam vê pontos de referência tanto na música de Grisey quanto nas idéias compartilhadas por ele em sua palestra em Darmstadt:

> "Processos contínuos, transições, e metamorfoses são típicos do vocabulário estético de Grisey, assim como a modelagem de sons e de textura como base da análise espectral constituem um importante aspecto de sua técnica composicional. Em sua palestra em Darmstadt de 1982 intitulada "A música: o devir do som", Grisey cristalizou seus princípios

[29] "The plastic arts have allowed me to grasp the importance of transitional spaces. Even as a child I was fascinated by the idea opened up by Goethe in his *Theory of Colors* (1810), which places the birth of colors within the confines of light and shade. The tensions created by transitional spaces fascinated me most of all as parameters with which it was possible to create musical forms. From these reflections some works resulted in which I tried to fashion a musical dynamic by using abrupt transitions between different materials and thus to compensate for the absence of large-scale tensions within the harmonic material. In these works I used widely differing textures and modes of musical performance – the only common factor between the different materials is harmony which, paradoxically, becomes the most stable element of all." (SAARIAHO, 1987, p. 97) Tradução nossa.

> estéticos. Um dos termos principais era “limiar”, em referência às fronteiras sobre as quais os parâmetros musicais interagem e se tornam ambíguos. Isso se aproxima da idéia de espaços transicionais de Saariaho.” (SIVUOJA-GUNARATNAM, 2005, p. 56) [30]

2.2.3 Timbre

Clément Mao-Takacs atribui ao timbre um papel central na composição de Saariaho, lembrando a ampla gama tímbrica advinda tanto de ferramentas desenvolvidas com o computador quanto de novas técnicas vocais e instrumentais encontradas ou re-trabalhadas no trabalho constante de colaboração com intérpretes. (MAO-TAKACS, 2013, p. 4) No texto “Timbre e Harmonia: interpolações de estruturas tímbricas” Saariaho explica o uso pessoal da terminologia relacionada aos timbres em seu trabalho:

> “A noção que eu designo pelo termo genérico “timbre” é já obviamente uma síntese de vários elementos. Entre elas eu mencionaria a pureza do som (incluindo a idéia puro/ruído) e sua textura (granulado/liso) que para mim têm particular importância. Esses parâmetros são eles mesmos agrupamentos de características distintas; os termos que eu uso no contexto do meu trabalho são subjetivos e não-convencionais, e na verdade não têm nada em comum com a terminologia psico-acústica usual.” (SAARIAHO, 1987, p. 93) [31]

Para Mao-Takacs a percepção do trabalho tímbrico é mais evidente nas obras solo e camerísticas de Saariaho, embora a compositora sem dúvidas transpõem estas características ao plano orquestral através de estruturas densas ou translúcidas “como uma tapeçaria cuja cor tanto pode intensificar ou afastar a trama. (...) pela transparência das texturas, Saariaho consegue nos fazer sentir a sua pura densidade. A partir daí tudo é um jogo de aparecimentos e desaparecimentos (....).”

---

[30] “Continuos processes, transitions, and metamorphoses are typical for Grisey´s aesthetic vocabulary, just as modeling sounds and textures on the basis of spectral analysis constitutes an important aspect of his compositional technique. In his 1982 Darmstadt lecture entitled “La musique: le devenir du son,” Grisey crystallized his aesthetic principles. One of the central terms was “luminal”, referring to borderlines over which musical parameters interact and become ambiguous. This comes close to Saariaho´s idea of transitional spaces.” (SIVUOJA-GUNARATNAM, 2005, p. 56) Tradução nossa.

[31] “ The notion I designate by the generic term “timbre” is obviously already a synthesis of several elements. Amongst these I would mention the purity of sound (including the idea pure/noisy) and its texture (grainy/smooth) which for me have a particular importance. These parameters are themselves groupings of several distinctive characteristics; the terms that I use in the context of my work are subjective and unconventional, and have actually nothing in common with the usual psychoacoustic terminology.” (SAARIAHO, 1987, p. 93) Tradução nossa.

(MAO-TAKACS, 2013, p. 4) [32] A descrição de Mao-Takacs aponta a potencialidade multi-sensorial da percepção da música de Saariaho, advinda, neste caso, do manuseio tímbrico. De fato a compositora utiliza o timbre como um parâmetro estruturante em suas composições, na esteira do trabalho e das idéias de criadores(as) que a antecederam:

> "(...) quando o timbre é usado para criar a forma musical é precisamente o timbre que toma o lugar da harmonia como o elemento progressivo na música. Também pode ser dito que estes dois elementos ficam confusos quando o timbre se torna parte integral da forma e quando a harmonia, ao contrário, é confinada a determinar a sonoridade geral." (SAARIAHO, 1987, p. 94) [33]

2.2.4 Eixo Som/ Ruído ou Eixo Tímbrico

Para Damien Pousset foi justamente a criação de um eixo tímbrico, entre som e ruído, que permitiu que Saariaho alcançasse o objetivo de amalgamar aspectos do timbre e da harmonia em suas composições. O eixo tímbrico permite a associação do controle harmônico e tímbrico. Desta forma estes elementos "(...) tornaram-se alguns dos principais elementos coesivos de sua linguagem." (POUSSET, 2000, p. 84) [34] A compositora discorreu sobre isto detalhadamente no texto "Timbre e Harmonia: Interpolações de estruturas tímbricas":

> "Já há alguns anos eu tenho tido a tendência em minha música de relacionar o controle do timbre com o controle da harmonia. Inicialmente eu comecei a usar o eixo som/ruído para desenvolver tanto frases musicais e formas maiores, e assim criar tensões internas na música. Em um sentido abstrato e atonal o eixo som/ruído pode ser substituído pelo conceito de consonância/dissonância. Uma textura áspera, ruidosa seria assim paralela à dissonância, ao passo que uma textura lisa, clara seria correspondente à consonância. É verdade que em um sentido puramente físico o ruído é uma forma de dissonância impelida ao extremo. No nível da experiência auditiva, nós podemos comparar por um lado a percepção da tensão à qual está relacionada a tônica (ou por uma consonância se o contexto não é tonal) e, por outro lado uma textura ruidosa a qual, enquanto ampliando a si mesma, transforma-se em sons puros: pode-se encontrar uma certa analogia aqui. O "ruído" em si mesmo pode se manifestar de diferentes maneiras – ameno,

---

[32] "telle une tapisserie dont la couleur pourrait s'intensifier ou s'élimer jusqu'à la trame. (...) par transparence des textures, Saariaho parvient à nous faire sentir sa pure densité. De là tout un jeu d'apparitions et de disparitions (…)."(MAO-TAKACS, 2013, p. 4) Tradução nossa.

[33] "(…) when timbre is used to create musical form it is precisely the timbre which takes the place of harmony as the progressive element in music. It can also be said that these two elements become confused when timbre becomes an integral part of form and when harmony, by contrast, in confined to determining the general sonority." (SAARIAHO, 1987, p. 94) Tradução nossa.

[34] "(…) became one of the main cohesive elements of her language." (POUSSET, 2000, p. 84) Tradução nossa.

> chocante, etc. De maneira geral, o conceito de "ruído" significa para mim expressões como a respiração, o som de uma flauta em um registro grave ou um instrumento de cordas tocando "sul ponticello". Ao contrário, um som puro seria mais parecido ao chacoalhar de um sino ou à uma voz humana cantando na tradição ocidental. O eixo som/ruído existe como uma abstração que pode ser aplicada em diferentes escalas: pode ser comunicado por um único arco de violino, ou usando todos os instrumentos de uma orquestra. Eu também tenho usado o conceito de som/ruído para modular o contorno de um único instrumento como em minha peça *Laconisme de l'aile* (1982). Minha intenção aqui era criar a impressão de polifonia em diversos níveis para um instrumento solo, expandir a linha melódica de alguma maneira." (SAARIAHO, 1987, p. 94) [35]

Sivuoja-Gunaratnam e Moisala lembram que esta dicotomia entre som e ruído não foi inventada por Saariaho e que este vêm sendo um dos principais parâmetros composicionais desde o surgimento da música eletroacústica. Moisala assinala que este eixo é também importante para os(as) compositores(as) da música espectral. O que é particular à Saariaho é a interpretação e a caracterização que ela faz destes pólos tímbricos assim como o grau de idiomatismo que esta dicotomia atinge em sua expressão composicional. Pousset afirma que "os contrastes entre ruído e sons puros (...) funciona neste contexto como fortes elementos estruturantes, projetando continuamente a qualidade do timbre na natureza de sua organização." (POUSSET, 2000, p. 84) [36] Pousset vê aí tanto um processo de planejamento e construção da composição, referências à tradição que precede e na qual está inserida a compositora e uma surpreendente re-invenção da linguagem:

---

[35] "For some years now I have a tendency in my music to relate the control of timbre with the control of harmony. Initially I began to use the sound/noise axis to develop both musical phrases and larger forms, and thus to create inner tensions in the music. In an abstract and atonal sense the sound/noise axis may be substituted for the notion of consonance/dissonance. A rough, noisy texture would thus be parallel to dissonance, whilst a smooth, clear texture would correspond to consonance. It is true that noise in the purely physical sense is a form of dissonance pushed to the extreme. At the level of auditory experience, we can compare on the one hand the perception of a tension which is related by the tonic (or by a consonance if the context is not tonal) and, on the other a noisy texture which, while magnifying itself, transforms into pure sounds: one finds a certain analogy here. The "noise" in itself can actually manifest itself in different ways – soft, harsh, etc. In a general way, the concept of "noise" signifies to me utterances such as breathing, the sound of a flute in a low register or a string instrument playing "sul ponticello". By contrast, a pure sound would be more akin to the ringing of a bell or a human voice singing in the Western tradition. The sound/noise axis exists as an abstraction which can be applied on different scales: it might be conveyed with a single violin bow, or by using all the instruments of an orchestra. I have also used the sound/noise concept to modulate the contour of a single instrument, as in my piece *Laconisme de l´aile* (1982). My intention here was to create an impression of polyphony on several levels for a solo instrument, to expand the melodic line in some way." (SAARIAHO, 1987, p. 94) Tradução nossa.

[36] "The contrasts between noise and pure sounds (…) function in this context as strong structuring factors; continuously projecting the timbre´s quality into the nature of its organization." (POUSSET, 2000, p. 84) Tradução nossa.

> "Através do conceito de 'eixo tímbrico', Kaija Saariaho têm trabalhado para criar uma organização tímbrica lógica antes de começar a escrever de fato. Construindo a partir das diferenças qualitativas do material sonoro, esta ideia permitiu a criação de pólos dialéticos na própria materialidade do fenômeno sonoro: entre 'ondas sonoras' e 'ruído branco', entre 'sons claros' e outros 'ruidosos'. Finalmente, esta ideia induz à uma concepção bipolar do timbre. Esta concepção bi-polar re-estabelece os conceitos fundamentais de hierarquia e função. Seu principal objetivo é uma radical re-estruturação da linguagem musical, diretamente inspirada pela música tonal." (POUSSET, 2000, p. 82) [37]

Como Vesa Kankaanpää observa, é de fato surpreendente e inesperado que, na virada do século XX para o século XXI, Saariaho compare seu pensamento sobre timbre e harmonia às estruturas da harmonia funcional tonal, há quase 100 anos de distância dos questionamentos da tonalidade e das críticas mais ferrenhas ao sistema tonal. Kankaanpää sugere que isto não acontece por acaso e que, na verdade, isso nos ajuda a compreender de que forma a compositora se situa como parte da tradição e também em relação à tradição da música clássica ocidental:

> "A referência de Saariaho à harmonia funcional poderia ser entendida como uma tentativa de situar seus próprios princípios composicionais dentro do amplo panorama da composição musical ocidental. Na harmonia funcional, Saariaho reconheceu ideais com os quais ela se sente familiar, mas como uma modernista, ela também procura por algo novo: os papéis da harmonia e do timbre tinham que ser invertidos; uma revolução. A referência à harmonia funcional é assim uma reflexão da auto-imagem composicional de Saariaho. Ela coloca a si mesma no continuum histórico da composição musical ocidental, mas o faz de tal forma que dá origem a uma interpretação modernista da tradição. (...) Ainda que Saariaho queira se distanciar dos procedimentos composicionais cujos resultados estão além da percepção, ela considera a si mesma como parte da tradição do pensamento paramétrico: sua música contém redes de processos de interpolações simultâneas entre parâmetros musicais." (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 173-174) [38]

---

[37] "Through the notion of a 'timbral axis', Kaija Saariaho has worked to create a logical timbral organization before starting the actual writing. Building upon the qualitative differences of the sonic material, this concept allowed the creation of dialectic poles in the very materiality of the sonic phenomenon: between 'sine waves' and 'white noise', between 'clear sounds' and 'noisy' ones. Finally, this concept induces a bipolar conception of timbre. This bi-polar conception re-establishes the fundamental concepts of hierarchy and function. Its broader aim is the radical restructuration of musical language, inspired directly by tonal music." (POUSSET, 2000, p. 82) Tradução nossa.

[38] "Saariaho´s reference to functional harmony could therefore be understood as an attempt to situate her own compositional principles within the larger framework of Western musical composition. In functional harmony, Saariaho recognized ideals with which she felt familiar, but as a modernist, she also sought something new: the roles of harmony and timbre had to be reversed; a revolution. The reference to functional harmony is thus a reflection of Saariaho´s compositional self-image. She places herself within the historical continuum of Western musical composition, but does this in a way that gives rise to a modernist interpretation of that tradition. Yet while Saariaho wishes to distance herself from compositional procedures whose results are beyond perception, she regards herself as part of a tradition of parametric thinking: her music contains networks of simultaneous interpolation processes between musical parameters." (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 173-174) Tradução nossa.

2.2.5 Interpolações

Neste sentido, de acordo com o musicólogo Vesa Kankaanpää, Saariaho procura se distanciar das tensões harmônicas tradicionais e cria novos tipos de hierarquias: “Saariaho criou interpolações entre diferentes escalas simétricas, movendo gradualmente cada altura de uma escala em direção a uma altura de uma outra escala.” (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 162) [39] Este recurso é uma das possibilidades oferecidas pela tecnologia e pelos computadores, muito usado por Saariaho na década de 1980 e início dos anos 1990: “Sua interpolação é uma operação matemática na qual novos valores numéricos são calculados entre dois valores conhecidos.” (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 162) [40] Segundo Moisala este sistema de cálculo de estruturas musicais foi desenvolvido por Saariaho em colaboração com vários programadores do IRCAM e “o sistema pode ser usado para gerar, além de alturas, outros parâmetros musicais como dinâmicas, durações, motivos e timbres” (MOISALA, 2009, p. 12). [41] Moisala afirma que Saariaho raramente usava os valores obtidos, pois freqüentemente alterava os valores fornecidos pelos programas ao longo das composições. Em uma entrevista feita por Anders Beyer a compositora se refere também ao minimalismo e ao processo de metamorfose para explicar o que é uma interpolação musical:

> “Anders Beyer: O que é uma interpolação musical?
> Kaija Saariaho: É uma metamorfose musical; um certo tipo de desenvolvimento baseado em idéias de fontes muito diferentes, incluindo o minimalismo, no sentido em que não há nenhum desenvolvimento dinâmico, mas ao contrário uma mudança gradual de um estado para o outro. Essas coisas me interessaram muito no início dos anos 1980 (...).” (SAARIAHO, 2000, p. 3) [42]

---

[39] “In seeking to distance herself from traditional harmonic tensions and create new kinds of pitch hierarchies, Saariaho created interpolations between different symmetrical scales, gradually moving each pitch in a scale towards a pitch in another scale.” (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 162) Tradução nossa.

[40] “Her interpolation is a mathematical operation where new numerical values are calculated between two know values.” (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 162) Tradução nossa.

[41] “This system can be used to generate, in addition to pitch, other musical parameters such as dynamics, durations, motives, and timbre (…).”(MOISALA, 2009, p. 12) Tradução nossa.

[42] “It´s musical metamorphosis; a certain kind of development based on ideas from many different sources, including minimalism, in the sense that there is no dynamic development, but rather a gradual change from one state to another. These things interested me very much in the early 1980s (…).”(SAARIAHO, 2000, p. 3) Tradução nossa.

2.2.6 Harmonia

Formada segundo a perspectiva pós-serialista e atonal e influenciada pelo pensamento e trabalho espectral, Saariaho desenvolve uma cuidadosa escolha com relação às alturas em suas composições. O trabalho com a percepção e a memória do ouvinte faz parte de suas preocupações na escolha das alturas. Ela dialoga conceitual e artisticamente com as tradições e correntes que a precederam, trabalhando de forma investigativa também em seus processos composicionais com relação à harmonia:

> "Eu queria encontrar uma solução para a harmonia que fosse multifacetada e que me permitisse descobrir uma maneira de abordar a harmonia, uma maneira que me permitisse desenvolver a forma. Eu então abordei a questão da harmonia da seguinte forma: eu construí um acorde contendo todos os intervalos. A partir deste acorde a harmonia irradia em diferentes direções de tal maneira que cada vez um intervalo diferente do acorde fundamental acaba ocupando a totalidade da estrutura vertical. Uma vez chegada à esta conclusão, quando o acorde consiste em apenas um intervalo, a harmonia se desintegra para retornar ao acorde fundamental. Neste sistema, um acorde que é familiar de alguma forma assume a função de consonância." (SAARIAHO, 1987, p. 122) [43]

Sivuoja-Gunaratnam afirma que Saariaho cria hierarquias paramétricas não-usuais. Já para a musicóloga Sanna Iitti "Saariaho abole completamente estruturas hierárquicas criando uma orgânica fusão entre parâmetros que estiveram tradicionalmente distintos um do outro: timbre e harmonia." (IITTI, 2001, p. 17) [44]

2.2.7 Forma

Em uma entrevista recente a Clément Mao-Takacs, Saariaho falou sobre quão inseparáveis ela compreende serem as relações entre forma e material

---

[43] "I wanted to find a solution for the harmony that was multi-faceted and which would allow me to discover a new way of approaching harmony, a way which would allow me to develop the form. I therefore approached the question of harmony as follows: I constructed a fundamental chord containing all the intervals. From this chord harmony radiates in different directions in such a way that each time a different interval from the fundamental chord ends up occupying the totality of the vertical structure. Once arrived at this conclusion, when the chord consists of only one interval, the harmony again disintegrates to return to the fundamental chord. In this system, a chord which is familiar somehow assumes the function of consonance." (SAARIAHO, 1987, p. 122) Tradução nossa.

[44] "Saariaho abolishes hierarchical structures altogether by creating organic fusion between parameters that have traditionally been distinguished from one another: timbre and harmony." (IITTI, 2001, p. 17) Tradução nossa.

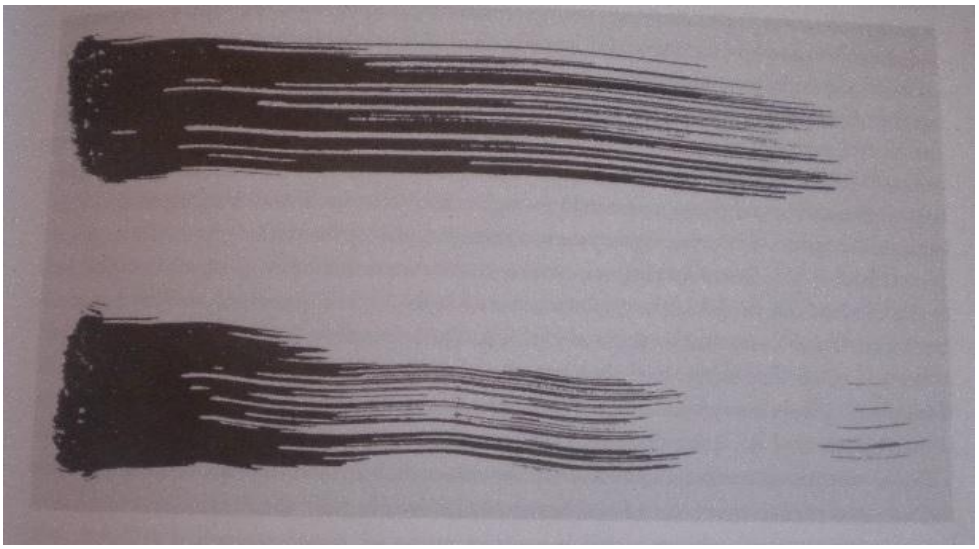
musical, e, ao mesmo tempo, do quanto esta inseparabilidade é também uma busca artística em seu trabalho:

> "Sim, desde o início, minha obra procura unificar material e forma. Eu não sei a razão, mas eu sinto como se eu tivesse que re-inventar a forma para cada nova obra. (...) Mas para voltar ao material e a forma, uma vez mais é como os cinco sentidos – para mim, há um ir-e-vir entre o pensamento e a intuição durante a composição, o que torna impossível separar os dois." (SAARIAHO, 2014, p. 50) [45]

Moisala também relata a criação pré-composicional de diagramas que esquematizem os processos que transformarão os materiais musicais - eles atuam como esboços conceituais das obras. Ela apresenta os esboços de *Lohn* (1996), *Château de L´âme* (1996) e as pinceladas que deram origem à peça *Verblendungen* (1984), para orquestra e fita magnética. Esta obra é caracterizada por longas transições entre sons ruidosos e sons brilhantes e translúcidos, percorridas tanto pela orquestra quanto pela fita, em sentidos inversos. Segundo Saariaho, a primeira visualização da forma geral da obra veio através de pinceladas em uma folha de papel - Figura 2. As pinceladas são carregadas de tinta no início e à medida que o pincel se solta da folha as pinceladas perdem intensidade. Saariaho usou esta forma, na peça, para contestar a tradicional ideia de que uma obra se desenvolve em direção ao seu clímax e propôs uma construção textural que também se desvanecesse, como a pincelada. (MOISALA, 2009, p. 30 -31)

[45] "Yes, from the very beginning, my work has sought to unify material and form. I don't know why, but I feel like I have to reinvent the form for each new piece. (…)But to come back to material and form, once again it's like the five senses—for me, there's a back-and-forth between thought and intuition when composing, which makes it impossible to separate the two." (SAARIAHO, 2014, p. 50) Tradução nossa.

Figura 2 - Primeira visualização de *Verblendungen*.



Fonte: MOISALA, Pirkko, 2009: 31.

A relação entre a pré-visualização da obra através da imagem das pinceladas e os resultados sonoros alcançados refletem de que maneira forma e material podem estar imbricados e interconectados no trabalho de Kaija Saariaho. A compositora conta que seu interesse por esta possibilidade de trabalho com a forma e o material musicais não é recente e que foi inspirado também pelas idéias do artista plástico Vassily Kandinsky (1866-1944):

> "Desde minhas primeiras composições eu estava especialmente interessada no desenvolvimento da forma musical: na prática isto se tornou a base do meu trabalho criativo. Quando eu digo "forma" eu quero dizer precisamente a ideia que Vassily Kandinsky definiu como se segue: "Forma é a manifestação externa do significado interior" (Kandinsky: *The Spiritual in Art*, 1969). Por isso eu nunca fiz nenhuma referência às estruturas formais pré-estabelecidas em minha obra. É através de uma idéia global de forma que eu abordo diferentes parâmetros musicais e seus problemas. Ao explorar o desenvolvimento da forma eu tive minha atenção naturalmente atraída para a importância do dinamismo e da estase." (SAARIAHO, 1987, p. 93) [46]

Outra característica importante relacionada aos processos de construção formal de Saariaho, inerente à importância de dinamismo e estase nas composições, é a busca por direcionalidade e progressão. Pousset afirma que "Para Kaija

[46] "From my earliest compositions I was especially interested in the development of musical form: in practice this became the basis of my creative work. When I say "form" I mean precisely the idea that Vassily Kandinsky defined as the following: "Form is the external manifestation of inner meaning" (Kandinsky: *The Spiritual in Art*, 1969). Hence I have never referred to pre-established formal structures in my work. It is through an overall idea of form that I approach different musical parameters and their special problems. In exploring the development of form I have found my attention naturally drawn to the significance of dynamism and stasis." (SAARIAHO, 1987, p. 93) Tradução nossa.

Saariaho, construir uma forma, é, mais do que tudo, o desenvolvimento de um senso de movimento dirigido, (...)" (POUSSET, 2000, p. 99) [47] A compositora relaciona esta busca artística à percepção dos ouvintes:

> "Minha música não leva necessariamente à uma progressão em desenvolvimento no mesmo sentido que isto teria em uma música romântica [do período romântico], embora minha música tenha um sentido de direção que é criado com o uso de métodos não-convencionais. As dinâmicas musicais surgem de direções que podem ser ouvidas, de forma que a audiência perceba a direção na qual a música está se movendo." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 74) [48]

2.2.8 Sinestesia e Interdisciplinaridade

Kaija Saariaho relata relações de cruzamentos sensoriais e perceptivos em textos próprios a respeito de suas composições e de seus processos criativos, em entrevistas, nos títulos de suas peças e nas atmosferas criadas por suas obras. Seus processos criativos e seu pensamento composicional são constituídos por estímulos e ideias visuais, táteis, cinéticas (de movimento) e sonoras. Inspirações e evocações autobiográficas, emocionais, literárias ou de fruição estética com a natureza e outras linguagens artísticas são algumas das referências que a própria compositora elenca em discussões sobre sua obra. Ela relaciona esta intercomunicação entre os sentidos e experiências à intuição:

> "Minha tendência natural com relação à música têm sempre sido conduzida em grande parte – e talvez demais – pela intuição. De todas as artes, é a música que tem permanecido como uma experiência puramente intuitiva, pela razão específica de que ela mescla diferentes tipos de sensações." (SAARIAHO, 2014, p. 5) [49]

As pinceladas que forneceram a primeira ideia da peça *Verblendungen* são um exemplo dentre muitos da descrição de uma "audição visível" e de uma "visão audível" por Saariaho. Isto nos remete à indiferenciação entre sensação e percepção

---

[47] "For Kaija Saariaho, building a form, is, above all else, the development of a sense of directed motion (…)."(POUSSET, 2000, p. 99) Tradução nossa.

[48] "My music does not necessarily lead to a developmental progression in the same sense that it would in romantic music, although my music does have a sense of direction which is created by using unconventional methods. The musical dynamics arise from the directions which can be heard, so that the audience perceives the direction in which music is moving." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 74) Tradução nossa.

[49] "My natural tendency toward music has always been driven in large part – and perhaps too much – by intuition. Of all the arts, it´s music that has remained a purely intuitive experience, for the specific reason that it mixes different sorts of sensations." (SAARIAHO, 2014, p. 5)

descrita pela musicóloga Yara Caznók: “O que é sentido não é uma experiência da vista ou da audição, é uma visão e uma escuta do mundo e isso implica co-existência e comunhão. A sensação e o sentir são uma modalidade da existência e não podem, por isso, se separar do mundo.” (CAZNÓK, 2003, p. 123) Entretanto a colaboração entre a visão e a audição não implica em uma homogeneização dos sentidos, e sim em uma complementaridade que a experiência musical também possibilita: “(...) nós lemos música com os nossos olhos, mas a ouvimos e a escutamos com nossos ouvidos. Ambos são complementares e representam diferentes conhecimentos e experiências da música.” (SAARIAHO, 2000, p. 112) [50] A experiência simultânea de diferentes sentidos é chamada sinestesia: “*Syn* = união ou conjunto, *aisthesis* = sensação: duas ou mais sensações acontecendo conjuntamente.” (SHAW-MILLER, 2013, p. 12) [51] Saariaho descreve exatamente este tipo de percepção e modo de experimentação da realidade:

> “Eu sinto que os sentidos estão misturados, mas eu não estou interessada em analisar por que ou como isto pode acontecer. O que mais importa é que isto funciona e que me inspira. De qualquer maneira, há um bom tempo, eu acredito que os sentidos não são compartimentados, mas que estão de fato muito mais conectados do que nós percebemos.” (SAARIAHO, 2014, p. 49) [52]

O filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty fundamentou seu método filosófico, entre outros aspectos, no comportamento corporal e na percepção. Nessa perspectiva, os processos intelectuais, reflexivos e perceptivos são compreendidos como processos corporificados, pois acontecem no corpo. Um corpo que se relaciona com o mundo ao seu redor, que percebe, sente, reage e responde aos estímulos percebidos. Segundo a filósofa Marilena Chauí, Merleau-Ponty afastou-se tanto das abordagens filosóficas que buscavam a objetividade pura de sistemas de pensamentos que se julgavam desencarnados, quanto das abordagens que buscavam a ilusão da subjetividade pura. (CHAUÍ, 2008)

---

[50] “(…) we read music with our eyes, but hear and listen to it with our ears. The two are complementary and represent a different knowledge and experience of music.” (SAARIAHO, 2000, p. 112) Tradução nossa.

[51] “*Syn* = union or together, *aesthesis* = sensation: two or more sensations happening together.” (SHAW-MILLER, 2013, p. 12) Tradução nossa.

[52] “I feel like the senses are mixed together, but I´m not interested in analyzing why or how that may be. What matters most is that it works and that it inspires me. At any rate, for a long time, I´ve believed that the senses are not compartmentalized, but are in fact far more connected than we realize.” (SAARIAHO, 2014, p. 49) Tradução nossa.

Neste sentido, através da percepção, o corpo é o receptor de nossas experiências auditivas, visuais, táteis, psicológicas, intelectuais, estéticas, olfativas, gustativas e cinéticas que, como um arcabouço de experiências, fornece as fontes, inspirações e referências aos fenômenos expressivos e à elaboração intelectual. Para João Augusto Frayze-Pereira, o corpo é, assim, "um ser capaz de reflexão", que se comunica com as coisas: "há entre corpo e coisa, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade. E isto porque corpo e coisa são tecidos de uma mesma trama: a trama expressiva do Sensível." (FRAYZE-PEREIRA apud CAZNÓK, 2003, p. 11, 14)

O campo do Sensível se faz presente na experiência sensorial de complementaridade ou indiferenciação entre sentidos expressa nas palavras de Kaija Saariaho: "para a fenomenologia, a visibilidade e a audibilidade nunca podem ser puras. Não há uma qualidade acústica elementar como matéria-prima para uma atividade objetivante. Entre sensível e sentidos há uma afinidade primordial." (CAZNÓK, 2003, p. 127) A fusão e reciprocidade dos sentidos, característica ao campo do sensível, pode ser relacionada aqui também ao interesse de Saariaho pelos estados limiares, que dizem respeito às tênues linhas de mudança entre estados de consciência ou de percepção. As teorias de Johann Wolfgang Von Goethe a respeito das cores tiveram grande influência em suas pesquisas sobre cores, timbres, textura e instrumentação:

> "Eu li no *Estudo das Cores* de Goethe algo sobre os estados limiares entre luz e sombra. A ideia de desacelerar a dicção ao extremo, quando uma vogal se transforma em uma consoante, é semelhante. A fronteira é geralmente tão pequena que nós não conseguimos percebê-la. Há algo significativo aí." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 59) [53]

A vivência artística e o contato com diversas linguagens artísticas desde a infância parecem ter contribuído para a formação de sua personalidade artística. Para Moisala, ao considerar a própria *persona* de Saariaho como a inspiração primária de sua música, sua característica sensibilidade multissensorial é um dos aspectos que lançam luzes sobre sua música e auxiliam a compreensão de sua poética: "Saariaho percebe o mundo e faz associações – e também ideias musicais -

[53] "I read from Goethe´s *The Study of Colors* something about the liminal states between light and shadow. The thought of slowing down of speech to the extreme, when a vowel changes into a consonant, is similar. The borderline is usually so small that we do not perceive it. There is something significant in it." (SAARIAHO apud MOISALA, 2010, p. 59) Tradução nossa.

através de diversos sentidos que se misturam em suas experiências. (…) Sons e diferentes sonoridades se relacionam a cheiros, cores e texturas." (MOISALA, 2009, p. 56) [54] A condição sinestésica, considerada por Merleau-Ponty como "comunicação" entre os sentidos, permeia a descrição dos processos criativos de Saariaho - aqui, com relação às suas inspirações e estímulos:

> "Diferentes sentidos, tonalidades de cores, ou texturas e tonalidades de luz, até mesmo fragrâncias e sons, é claro, se misturam em minha mente. Eles formam um mundo completo em si mesmo, que me convida a entrar nele, e onde eu posso então me concentrar em alguns detalhes. Eles são a fonte de onde tiro minhas inspirações. (...) Sons, acontecimentos, aromas, cores e sonhos se interpenetram uns nos outros – meu mundo tem sido assim desde que eu me lembre." (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 55 – 56) [55]

De acordo com Moisala, o pensamento composicional constituído de relações multissensoriais se revela também na terminologia desenvolvida por Saariaho para designar novos timbres e cores de som – uma das principais características de sua poética composicional:

> "O próprio pensamento musical de Saariaho e a terminologia que ela desenvolveu para classificar as cores dos sons musicais, como *áspero*, *liso*, *brilhante* e *claro*, referem-se a sensações não-auditivas. Ela usa essas classificações na construção de suas obras, mas essas palavras também abrem um caminho para ouvir a sua música." (MOISALA, 2009, p. 57) [56]

Observamos nestas interpenetrações e associações entre diferentes domínios perceptivos "a polpa carnal do mundo" (CHAUÍ, 2010, p. 272), lugar de entrecruzamentos no qual espírito selvagem (práxis) e ser bruto (o ser de indivisão) estão abraçados e enlaçados:

> "As coisas se entrelaçam e se cruzam: a superfície se enlaça e se cruza com as cores e os sons, que se enlaçam e se cruzam com os odores e as texturas, que se enlaçam e se cruzam em movimentos infindáveis, numa

---

[54] "Saariaho perceives the world and makes associations – also musical thoughts – trough several senses that blend together in the experience. (…)Sounds and different sonorities relate to smells, colors, and textures." (MOISALA, 2010, p. 56) Tradução nossa.

[55] "Different senses, shades of color, or textures and tones of light, even fragrances and sounds, of course, blend in my mind. They form a complete world in itself, which calls me to enter into it, and where I can then focus on some details. They are the source from which I draw. (…) sounds, events, scents, colors and dreams twist into each other – my world has been like this as long as I can remember." (SAARIAHO apud MOISALA, 2010, p. 55 – 56) Tradução nossa

[56] "Saariaho´s own musical thinking and the terminology she has developed for categorizing musical sound colors, such as *rough*, *smooth*, *bright*, and *clear*, refer to non-auditory sensations. She uses these categories when constructing her works, but they also open up a way of listening to her music." (MOISALA, 2010, p. 57) Tradução nossa.

> troca incessante na qual cada um é discernível porque pertence a uma família diferente, mas também cada um é indiscernível dos outros porque, juntos, formam o tecido cerrado e poroso do mundo.” (CHAUÍ, 2010, p. 277)

Este entrelaçamento chega a um contato tão próximo e imediato, não-mediado, que Música e Corpo se imbricam no pensamento musical de Kaija Saariaho: “De algumas maneiras eu experimento a relação entre o corpo e a mente como a mesma que a relação entre a forma e o conteúdo, tão inseparáveis como o material e a forma de uma peça musical.” (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 58) [57] Em algumas obras a compositora usa inclusive gravações de sons de seu próprio corpo (voz, suspiros e passos) como materiais de composição, como em *Jardin Secret II* (1984/1986), para cravo e fita magnética e *Maa* (1991), um balé para flauta, violino, viola, cello, harpa, percussão, piano e eletrônicos.

Observamos no pensamento musical de Kaija Saariaho “a obra de arte como o trabalho de transfiguração da vida”, interpretação oferecida pela perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. Os processos criativos e o pensamento composicional descritos abarcam tanto o contato direto com o mundo que a rodeia, o acolhimento perceptivo dos diversos estímulos sensoriais sentidos e vividos pela compositora, a interpenetração dos domínios sensoriais entre si e com o meio, como a “reflexão corporal” criativa e expressiva que usa o percebido, o sentido e o sensível como referências para a criação:

> “A música vem em pequenos trechos ou grandes ideias ou diretamente como sons a mente do compositor. Às vezes eu me pergunto se a música é provocada pela fricção entre o músico e o mundo que nos rodeia, ou ao contrário, a partir da energia transmitida pela natureza e outras artes? No meu caso específico, talvez a última alternativa, talvez ambas. Eu também sinto que cheiros, luzes, e cores são um manancial de ideias musicais. Essas idéias precisam então ser esculpidas em música audível, com todo o conhecimento e artesanato que o músico possui, de forma que possam ser refletidas para as mentes das outras pessoas; primeiramente para os(as) músicos(as) [intérpretes] e deles(as) para ou ouvintes.” (SAARIAHO, 2000, p. 114 -115) [58]

---

[57] “In some ways I experience the relationship between the body and the mind as the same as the relationship between form and content, as inseparable as the material and the form of a piece of music.” (SAARIAHO apud MOISALA, 2010, p. 58) Tradução nossa

[58] “Music comes in small bits or large ideas or directly as sounds to the composer´s mind. Sometimes I ask myself whether music is brought about by the friction between the musician and the surrounding world, or rather from the energy tapped from nature and other arts? In my specific case, maybe the latter, maybe both. I also feel that smells, light, and colors are a wellspring of musical ideas. These ideas need then to be sculpted into audible music, with all the knowledge and handcraft that the musician has, in order to be reflected to other people´s minds; first to be musicians, and from them to the listeners.” (SAARIAHO, 2000, p. 114 -115) Tradução nossa.

Essa condição de transitivismo no campo sensório-perceptivo parece ser um dos alicerces da poética de Saariaho. As fronteiras tradicionalmente impostas às linguagens artísticas relacionadas aos seus processos e meios de criação, prática e recepção parecem ser parcial ou totalmente transcendidas nas descrições oferecidas pela compositora a respeito de seus processos criativos e seu pensamento musical. O corpo como lugar de fusão, transformação, transitivismos, comunicações e entrecruzamentos, se faz fonte, manancial: de reflexões, inspirações, palavras, cores, cheiros, texturas e música. Contribuições da Arte à Filosofia, segundo Chauí:

> "A arte ensina à filosofia que o corpo reflexiona e que a reflexão não é privilégio nem exclusividade da consciência. Pela primeira vez, na história da filosofia, graças à obra de arte, descobrimos que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal." (CHAUÍ, 2010, p. 278)

A pesquisa sobre a sinestesia na atividade artística e em sua recepção evoca o conceito da interdisciplinaridade que, de acordo com o pesquisador Simon Shaw-Miller significa "integração" e que

> "mantém seu caráter como um termo um tanto fluido. (...) o prefixo 'inter' é ambíguo no que ele pode significar tanto uma aproximação, uma forma de comunhão explícita, assim como um 'intercurso' ou 'internacional' e também manter distância, uma lacuna ou separação, como um 'intervalo' ou 'intercalar'." (SHAW-MILLER, 2013, p. 3) [59]

Shaw-Miller apresenta sinônimos de interdisciplinaridade como: integrar, interagir, conectar, vincular, combinar e convergir. (SHAW-MILLER, 2013, p. 3). Estas ações descrevem também as relações que Saariaho relata vivenciar entre seus sentidos, experiências sensoriais e composicionais, conforme Tim Howell: "A abordagem da composição por Saariaho é interdisciplinar; abrange um número de formas de arte – visual, literária e musical – em obras que exploram um diálogo criativo entre imagem, continuidade e tempo." (HOWELL, 2011, p. xv) [60] Para o

---

[59] "maintains its character as a somewhat fluid term. (…) the prefix 'inter' is ambiguous in that it can signify both a coming together, a form of explicit communion, as in 'intercourse' or 'international' and also keeping apart, a gap or separation, as in 'interval' and 'intercalate'." (SHAW-MILLER, 2013, 3) Tradução nossa.

[60] "Saariaho´s approach to composition is an inter-disciplinary one; it embraces a number of art forms – visual, literary and musical – in works that explore a creative dialogue between image, continuity and time." (HOWELL, 2011, xv) Tradução nossa.

musicólogo Jon Hargreaves a percepção multi-sensorial de Saariaho está correlacionada às noções de interno e externo: “(...) os sentidos são os canais pelos quais o corpo e a mente internalizam o ambiente externo. Experiências corpóreas e de modalidades [sensoriais] cruzadas são claramente de grande importância para Saariaho como compositora (...).” (HARGREAVES, 2011, p. 178) [61]

Para Howell o conceito de ‘visões’ é evidente e suficiente para abarcar questões que emergem da obra de Saariaho em direta conexão com inspirações visuais e ele relaciona isto à própria formação que a compositora teve enquanto estudante de artes visuais, mas também à sua formação primária em um sistema educacional que dava ênfase à expressão artística e visual das crianças. A intenção de Saariaho de borrar as fronteiras entre timbre e harmonia indica, para Howell, um desejo de esculpir o som em formas fluidas e habilidades sinestésicas que a habilitam a ver a música enquanto cores. (HOWELL, 2011, p. xvi) O musicólogo Antonin Servière vê aí pontos de encontro entre Kaija Saariaho e Olivier Messiaen, principalmente quando consideramos o trabalho e os estudos com timbre, com cores sonoras e visuais e com a valorização de fenômenos da natureza:

> “De uma maneira comparável ao "sistema de signos" de Messiaen, o mundo sonoro de Saariaho encarna uma rede multidimensional de sons, fragrâncias, cores e sensações de uma natureza sacralizada. Será uma coincidência que, seguindo os passos de Olivier Messiaen, ela mantenha viva a lembrança de "pássaros enchendo o ar com suas canções", que, desde sempre, permaneceram sendo "mais importantes" para ela?” (SERVIÉRE, 2013, p. 48) [62]

Servière listou os títulos e sub-tíulos de obras de Kaija Saariaho e de Olivier Messiaen com conotações à luz, às plantas e relacionados aos fenômenos naturais e, a partir das listagens e também de elementos idiomáticos em suas composições, afirma que:

> “(...) ambos [Saariaho e Messiaen] compartilham o gosto pela contemplação da natureza e por sua percepção, suas texturas, a fragmentação do som e, de maneira mais técnica, algumas características da escritura instrumental

[61] “(…) the senses are the channels through which the body and mind internalize the outside environment. Cross-modal and corporeal experiences are clearly of high importance to Saariaho as a composer (…).”(HARGREAVES, 2011, p. 178) Tradução nossa.

[62] “De manière comparable au "système de signes" de Messiaen, le monde sonore de Saariaho incarne un réseau multidimensionnel de sons, parfums, couleurs et sentiments d'une nature sacralisée. Est-ce un hasard si, suivant le chemin tracé par Olivier Messiaen, elle garde un souvenir vivace d' "oiseaux remplissant l'air avec leurs chants" qui, depuis, semblent êtres restés "plus importants" pour elle?” (SERVIÉRE, 2013, p. 48) Tradução nossa.

> como os trêmulos e trinados brilhantes que são todos eles figurações relacionadas à natureza quando o contexto musical os destaca." (SERVIÈRE, 2013, p. 50) [63]

Com relação à natureza, Servière também observa pontos de conexão entre Saariaho e Jean Sibelius (1865-1957) e localiza como fonte desta semelhança o amor à natureza da cultura finlandesa, que é motivo de orgulho e de inspiração para outros artistas da Finlândia:

> "Em sua [de Saariaho] produção, a natureza – o mar, o céu, as luzes nórdicas, os pássaros e até os lírios [nenúfares] – aparecem claramente como uma grande fonte de inspiração para suas obras, quer seja como material musical propriamente dito ou como um princípio formal. Assim como acontece com o seu antecessor [Sibelius], seus timbres e cores sonoras se referem muitas vezes a uma natureza elementar dominada pelo vento, pela água, pela luz." (SERVIÈRE, 2013, p. 48) [64]

Outra fonte de inspiração e de interação artística para Saariaho é a literatura. Em um de seus primeiros textos, "Grite se você quiser, mas voe!" (Scream if you wish, but fly!), de 1980, a compositora fala sobre os estímulos provocativos de seus pensamentos e idéias musicais e menciona palavras, frases e textos:

> "Os pensamentos musicais geralmente vêm a mim como reações a estímulos, quer tenha realmente existido um [estímulo] ou não. Um estímulo pode ser uma palavra ou uma sentença que eu escuto ou me lembro, um texto, descobrir uma nova direção, uma conexão surpreendente, ou até mesmo um som que me lembra algo familiar." (SAARIAHO, 1980, p. 5) [65]

Segundo Tim Howell, seu interesse pela literatura não só se manifestou inicialmente em sua preocupação com a música vocal, estabelecendo uma produtiva relação entre texto literário e forma musical, que, de fato, teve como resultado um enorme comprometimento com a composição de 4 óperas. Para Howell, *L´amour de*

---

[63] "(...) tous deux partagent un même goût pour la contemplation de la nature et sa perception, les textures, la fragmentation du son et, demanière plus technique, certains traits d'écriture instrumentale comme les trémolos et les trilles étincelants qui sont autant de figurations liées à la nature lorsque le contexte musical les fait ressortir." (SERVIÈRE, 2013, p. 50) Tradução nossa.

[64] "Dans sa production, la nature - mer, ciel, lumières nordiques, oiseaux et même nénuphars - apparaît clairement comme une source d'inspiration importante pour ses oeuvres, que ce soit comme matériau musical proprement dit ou comme principle formel. Comme chez son aîné, ses timbres et couleurs sonores se réfèrent souvent à une nature élémentaire dominée par le vent, l'eau, la lumière." (SERVIÈRE, 2013, p. 48) Tradução nossa.

[65] "Musical thoughts often come to me as if they are responses to a stimulus, whether there has actually been one or not. A stimulus might be a word or a sentence that I hear or remember, a text, discovering a new direction, a surprising connection, or even a sound that reminds me of something familiar" (SAARIAHO, 1980, p. 5) Tradução nossa.

loin (2000) é fruto de um renovado interesse por discursos dramáticos e continuidade musical, diretamente relacionados, por sua vez, à ideia de narratividade presente na literatura. (HOWELL, 2011, p. xvii) Segundo Howell:

> "Desde a mais básica definição de contação de histórias (como diferente de diálogo), através de temas de história, memória, lendas, destino e experiência várias formas potenciais de gerar continuidade musical formam uma vertente fundamental em sua estética. De maneira mais técnica, a absorção do pensamento espectral por Saariaho, com sua inerente concretização de fenômenos acústicos fundamentais – suas transformações temporais – é essencialmente um processo narrativo." (HOWELL, 2011, p. xvii) [66]

As inter-relações entre palavras, literatura, narratividade, visualidades e música em Saariaho também são observadas nos títulos de suas obras. Hargreaves afirma que os títulos de Saariaho congregam beleza estética, estudo empírico, evocação de um imaginário poético ou literário assim como fenômenos fascinantes. (HARGREAVES, 2011, p. 179) Para a compositora os títulos funcionam tanto como pontos de partida e inspirações como também como pontos focais que a ajudam a escolher e delimitar os materiais:

> "Isto [os Títulos] também remete a este momento de reflexão, de focalização. O título funciona um pouco como alguns métodos onde tocamos uma palavra que repetimos para nos concentrarmos. Para mim esta é a função do título. Quando eu escolhi o título, eu tenho o contexto, e se eu sei que é o título certo eu consigo chegar a este ponto de focalização que me permite esclarecer e limitar o material para uma peça particular." (SAARIAHO, 1994, p. 22) [67]

---

[66] "From the most basic definition of storytelling (as distinct from dialogue), through issues of history, memoir, legend, fortune and experience, various potential ways of generating musical continuity form a crucial and strand in her aesthetic. At its most technical, Saariaho´s absorption of spectralist thinking, with its inherent composing-out of fundamental acoustic phenomena – their temporal transformation – is essentially a narrative process." (HOWELL, 2011, p. xvii) Tradução nossa.

[67] "Cela renvoie encore à ce moment de réflexion, de focalisation. Le titre fonctionne un peu comme certaines méthodes où l'on joue sur un mot que l'on répète pour se concentrer. Le titre sert à cela pour moi. Quand j'ai choisi ce titre, j'ai le contexte, et si je sais que c'est le bon titre je parviens à ce point de focalisation qui me permet de préciser et de limiter le matériau vers cette pièce particulière." (SAARIAHO, 1994, p. 22) Tradução nossa.

2.3 Influências, Semelhanças e Diferenças: Saariaho em contexto

2.3.1 Questões estéticas

Saariaho teve sua primeira formação como compositora segundo a corrente pós-serialista e atonal e, em comparação com compositores como Philippe Hurel (1955-) e Marc-Andre Dalbavie (1961-), entrou em contato com a música espectral tardiamente. Entretanto chegou a ser considerada como exemplo de influência espectralista. De fato, marcadamente a partir dos anos 1980, sua música faz extensos uso e exploração do som e das cores do som. Muitos de seus gestos musicais podem ser compreendidos como concretizações de fenômenos acústicos e de transformações eletrônicas. Ela buscou coesão entre forma musical, materiais e processos que têm seu mais eloqüente exemplo na peça *Vers Le Blanc* (uma única e longuíssima transição entre dois acordes, realizada por meios eletrônicos, através de micro-alterações em diversos parâmetros de cada uma das notas do acorde inicial). Uma parte significativa de sua linguagem musical foi concretizada a partir do uso de computadores em análises precisas e exaustivas de fenômenos acústicos. O timbre ocupa um lugar central em seu pensamento e em sua produção composicional e em algumas obras Saariaho chegou a se basear nas estruturas de espectros sonoros.

Para Antonin Servière as principais conexões entre o trabalho de Saariaho e a música espectral são: 1- o uso de micro tonalidade; 2- “estética do sensível” (música baseada na apreciação do próprio som); 3- geração de material harmônico a partir da análise de sons instrumentais, de fragmentos vocais ou de sons concretos gravados; 4- uso de eletrônicos para síntese e processamento do som; 5- coesão entre forma e material; 6- transposição da escrita de eletrônicos para a escrita instrumental; 6- uso da polarização entre som puro e ruído. (SERVIÈRE, 2013, 43-44) A compositora, entretanto, não vê sua música como espectral e chama a atenção para o uso de tensão em suas peças como uma importante diferença entre sua música e a música espectral:

> “Em primeiro lugar, eu não acho que minha música seja “música espectral” no mesmo sentido que a música de Gérard [Grisey] ou de Tristan [Murail]. Se eu penso nos parâmetros pelos quais pode-se procurar, certamente orquestração, certamente harmonia, e eu não tenho certeza de qual deles vem primeiro, porque a tensão é freqüente... mesmo se eu não uso som

> arranhado ou coisas como esta, eu uso espectros que são mais complexos, e realmente uso percussão com alturas indeterminadas e por aí vai. Mas eu acho que há outro elemento no tempo, também. Talvez estes, e o âmbito." (SAARIAHO, 2006) [68]

De acordo com Vesa Kankaanpää, na peça *Lichtbogen* (1986), para ensemble e eletrônicos, Saariaho utilizou métodos que se assemelham à técnica espectral de *síntese instrumental* desenvolvida pelo grupo *L´itinéraire*. Saariaho realizou a primeira etapa desta técnica, a análise espectral de sons gravados, com a ajuda do software IANA. Mas, de acordo com Anne Sivuoja-Gunaratnam Saariaho "(...) usou o resultado da análise apenas como material bruto, que ela modificou durante o processo composicional." (SIVUOJA-GUNARATNAM, 2005, 54) [69] Além disso, Kankaanpää afirma que Saariaho nunca teve como objetivo estabelecer conexões reconhecíveis entre um timbre e uma harmonia. Estas são diferenças consideráveis com relação à música espectral (a não-aplicação rigorosa dos resultados matemáticos obtidos com as análises dos espectros sonoros e a ausência do objetivo de proporcionar a reconstrução audível dos espectros sonoros). Saariaho aborda estas diferenças ao dizer

> "Mas a abordagem de Grisey não corresponde à minha. Eu me tornei sua amiga, mas ele tinha uma forma muito sistemática de analisar seus sonogramas; a orquestração dele era matemática, e meu trabalho não é de forma nenhuma sistemático ou matemático." (SAARIAHO, 2011, 11) [70]

Kankaanpää também observa que os esboços e rascunhos de Saariaho não apontam o uso de técnicas espectrais típicas do grupo *L´itinéraire* como a modulação frequencial, a modulação da cor do som e a mudança nas fases de uma onda sonora. (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 175) Servière adverte contra o exagero sobre a influência da música espectral em Saariaho. Ele observa que as ligações de Saariaho com a música espectral se situam em níveis mais profundos, abstratos e

---

[68] "First of all, I don't think my music is "spectral music" in the same sense as Gérard [Grisey]'s or Tristan [Murail]'s music. If I think about which parameters at which one would look, certainly orchestration, certainly harmony, and I'm not sure which one comes first, because tension is often…even if I don't use scratch sounds or things like that, I do use spectra which are more complex, and I do use percussion which are unpitched and so on. But I think there is another element in the tempo, also. Maybe those, and ambitus." (SAARIAHO, 2006) Tradução nossa.

[69] "(…) has used the results of her analysis only as raw material, which she modifies during the compositional process." (SIVUOJA-GUNARATNAM, 2005, 54) Tradução nossa.

[70] "But Grisey´s approach did not match mine. I became his friend, but he had a very systematic way of analyzing his sonograms; his orchestration was mathematical, and my work is not at all systematic or mathematical." (SAARIAHO, 2011, 11) Tradução nossa.

conceituais como, por exemplo, as preocupações com a experiência dos ouvintes e a criação de formas “psicológicas”. Servière é esclarecedor com relação às diferenças entre a música de Saariaho e a música espectral:

> “Da mesma forma, se a idéia de transferir para a escala macroscópica de um grupo instrumental a escala microscópica de um fenômeno sonoro é um ponto de partida comum para todos os compositores influenciados pela escola espectral, as ferramentas de composição e as obras que daí resultam diferem enormemente. Saariaho, por exemplo, não empregou jamais o conceito de processo como um princípio absoluto da composição. Ela também declara nunca ter estudado extensivamente a estrutura de um som nem reproduziu ou recriou seus componentes "instrumentalmente", como fez Gérard Grisey ao longo de sua carreira. Os métodos de trabalho também são muito diferentes: os de Tristan Murail, por exemplo, são essencialmente baseados no conceito de objetos musicais, todos caracterizados por uma harmonia frequencial. (...) O trabalho com todo o som aparece como uma série ou seqüência de objetos que interferem uns com os outros e constroem uma grande forma. No caso de Saariaho, o ponto de partida é diferente: a maioria de seus materiais musicais são baseados em um som instrumental primeiramente analisado (ver *Lichtbogen* ou *Nymphéa*) e posteriormente trabalhado por processamento computadorizado.” (SERVIÈRE, 2013, p. 44) [71]

Damien Pousset afirma que, apesar de compartilhar fontes comuns com a música espectral, a música de Saariaho se re-apropria do timbre contrapontisticamente. Pirkko Moisala afirma que Saariaho pode ser classificada como uma compositora “pós-espectral” “(...) porque o parâmetro central de sua obra é a cor do som ao mesmo tempo em que suas técnicas de composição combinam idéias espectrais com o pensamento serial e tonal.” (MOISALA, 2011, p. 444) [72] Moisala ressalta que, embora suas obras da década de 1980 sejam caracterizadas por longas transições sonoras sem pulsação regular, desde meados de 1990 gestos melódicos e rítmicos estão ganhando mais e mais importância em suas composições.

---

[71] “De même, se l'idée de transférer à l'échelle macroscopique d'un ensemble instrumental l'échelle microscopique de phénomène sonore est un point de départ commun à tous les compositeurs influencés par l'école spectrale, les outils de composition et les oeuvres qui en résultent diffèrent grandement. Saariaho, par exemple, n'employa jamais le concept de processus comme un principe absolu de composition. Elle déclara également ne jamais avoir étudié de manière approfondie la structure d'un son ni reproduit ou recréé ses composantes "instrumentalement" comme le fit Gérard Grisey pendant toute sa carriére. Les méthodes de travail s'avèrent également très différentes: celles de Tristan Murail, par exemple, son essentiellement fondées sur le concept d'objets musicaux, tous caractérisés par une harmonie fréquentielle. (…) L'oeuvre dans son entier apparaît comme une série ou séquence d'objets interférant entre eux et construisant la grande forme. Dans le cas de Saariaho, le point de départ est différent: la plupart de ses matériaux musicaux sont fondés sur un son instrumental d'abord analysé (voir *Lichtbogen* ou *Nymphéa*) puis travaillé par des traitements informatiques.” (SERVIÈRE, 2013, p. 44) Tradução nossa.

[72] “(…) because the central parameter of her work is sound colour, while her composition techniques combine spectral ideas with serial and tonal thinking.” (MOISALA, 2011, p. 444) Tradução nossa.

Neste sentido Damien Pousset localiza Saariaho como pertencente a um grupo de compositores(as) que tenta reconciliar estéticas distintas, utilizando ferramentas espectrais e pós-seriais na busca por soluções originais para a organização formal de materiais totalmente baseados no som. Pousset vê até mesmo "um tipo de inclinação para os princípios organizacionais usados na música serial ou intervalar" na música destes(as) compositores(as). (POUSSET, 2000, p. 68) Pousset classifica estes compositores, Kaija Saariaho, Philippe Hurel e Marc-André Dalbavie, como "pós-espectrais", concordando com Moisala. Atribui a eles e ao uso dos computadores na composição significativas contribuições estéticas e artísticas:

> "A música deles, em essência, faz uso de oposições dinâmicas de pólos fundamentalmente diferentes e recria uma apresentação dual e interativa de seus componentes – entre timbre e harmonia, entre micro e macro estruturas, entre fissão [fenda] e fusão e entre o acústico e o eletrônico. Além disso, o que realmente interessa a eles são as inter-relações estruturais e os conflitos; as operações de diferenciação e conversão, e de especificação e globalização. Além do mais, todas estas operações já apontam para certos limites e potenciais formais. É possível ver que os compositores da música pós-espectral fazem uso de um material idiomático compartilhado; tanto na maneira pela qual eles geram quanto pela maneira pela qual eles se referem ao material." (POUSSET, 2000, p. 96-97) [73]

Segundo Kankaanpää a ideia de dualidade fornece diversos pontos de vista analíticos ao pensamento composicional de Saariaho: dicotomia entre timbre-harmonia; oposições entre agitação e continuidade; modernismo e tradição. A compositora relata a necessidade pelo trabalho através da dualidade:

> "(...) uma necessidade de dualidade – este desejo de examinar através de novas formas, através dos meus pensamentos e de todos os meus sentidos – mas também pela pesquisa que vem sendo realizada sobre as semelhanças entre microcosmos e macrocosmos. Eu estou constantemente procurando por novas dicotomias que me permitam estruturar o pensamento e o tempo – em outras palavras, música." (SAARIAHO, 1987, p. 15) [74]

---

[73] "Their music, in essence, makes use of the dynamic opposition of fundamentally different poles and recreates a dual and interactive presentation of its components – between timbre and harmony, between micro and macro structures, between fission and fusion and between the acoustic and the electronic. Moreover, what really interests them are the structural interrelations and conflicts; the operations of differentiation and conversion, and of specification and globalization. Moreover, all of these operations already point out certain formal limits and potentials. It could be seen that the composers of post-spectral music make use of a shared idiomatic material; both in the way they generate and in the way they refer to their material." (POUSSET, 2000, p. 96-97) Tradução nossa.

[74] "(…) a need for duality – this desire to examine through new forms, through my thoughts and all my senses – but also by the research that has been done on the similarities between microcosms and macrocosms. I´m constantly looking for new dichotomies that allow me to structure thought and time – in other words, music." (SAARIAHO, 1987, p. 15) Tradução nossa.

Kankaanpää afirma que Saariaho re-interpreta os papéis convencionais dos elementos musicais e cria formas a partir de ferramentas tecnológicas que antes não estavam disponíveis na criação musical. Ele observa que, em diálogo com a tradição, as idéias mais subversivas de Saariaho fazem parte do mundo conceitual da tonalidade, das funções harmônicas e até mesmo da arquitetura da forma-sonata: "Neste mundo, ela aplica conceitos familiares de uma maneira não-familiar." (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 159) [75] Neste sentido, Moisala afirma que "Saariaho é um "produto" de um mundo musical que é pluralista" (MOISALA, 2009, p. 73). Desta forma, uma mesma obra pode apresentar conexões com diferentes tradições e estéticas e ser influenciada por diferentes estilos e culturas. (MOISALA, 2009, p. 73) A compositora fala diretamente sobre esta postura conciliatória diante dos estilos, correntes e ferramentas composicionais distintos que utiliza:

> "Esta forma e abordar o som, "dissecando-o" ao tornar os parâmetros independentes de tal forma que a estrutura física [do som] seja exposta, está muito distante do material musical tradicional. (...) Por outro lado, eu não acredito que exista uma razão para desistir de todas as dimensões tradicionais por causa das novas." (SAARIAHO, 1984, p. 165) [76]

De acordo com Moisala, a linguagem de Saariaho tornou-se mais concentrada nos últimos anos:

> "Suas últimas obras apresentam menos espacialidade e mais linearidade e melodias reconhecíveis do que antes, e o ritmo se tornou um aspecto mais central em sua música. A identidade rítmica e intervalar dos gestos musicais permanece reconhecível, ao mesmo tempo em que a qualidade tímbrica pode passar por várias metamorfoses." (MOISALA, 2009, p. 106) [77]

---

[75] "In this world, she applies familiar concepts in an unfamiliar fashion." (KANKAANPÄÄ, 2011, p. 159) Tradução nossa.

[76] "But just as the universe of Newton is contained within the universe of Einstein, contemporary music can similarly contain, in addition to other elements, all the developed knowledge of our civilization, as well as the knowledge never ceases to grow, as much of the microcosm as of the macrocosm. Such knowledge continually alters our way of thinking, of feeling and conveying our experience." (SAARIAHO, 1984, p. 165) Tradução nossa.

[77] "Her later works present less spatiality and more linearity and recognizable melodies than before, and rhythm has become a more central aspect of her music. The intervallic and rhythmic identity of musical gestures remains recognizable, while their timbral quality may pass through several metamorphoses." (MOISALA, 2009, p. 106) Tradução nossa.

2.3.2 Inter-relações entre subjetividade e fazer musical

A socióloga e historiadora da arte Janet Wolff, em seu artigo “A ideologia da arte autônoma” (The ideology of autonomous art) chama a atenção para o fato de que a chamada música clássica ocidental, através da grande maioria de seus estudos e discursos, clamou durante décadas por uma particular isenção ou dispensa da crítica sociológica da cultura. Assim, foi mantida a aparência de uma imperturbável autonomia e de transcendência estética da música, e, conseqüentemente, dos(as) atores / atrizes musicais (todos(as) aqueles e aquelas que participam ativamente das realizações musicais: intérpretes, compositores(as), regentes, professores(as), alunos(as), grupos, produtores(as), críticos(as), etc.). O conceito de música como Grande Arte, aquela que transcende as dimensões sociais, políticas, cotidianas e subjetivas foi reafirmado, na direção contrária que outras disciplinas artísticas como as artes visuais e as artes do movimento (dança e artes cênicas) tomaram em suas pesquisas e reflexões. (WOLFF, 1987, p. 1-2)

Simon Shaw-Miller afirma que o estabelecimento da ideia da assim chamada “música absoluta” remonta ao início do século XIX. Para que a música funcionasse como uma paradigma para a abstração artística ela tinha necessariamente que ser radicalmente abstrata em si mesma, o que aconteceu através da emancipação da música com relação à linguagem. O crescimento e a valorização da música instrumental e o estabelecimento de Beethoven como um paradigma deu origem à idéia de “autonomia do som” e, assim, da “música absoluta”. As concomitantes discussões com relação à linguagem como evidente manifestação de um sistema cultural permitiu que a música ocupasse a lacuna entre a cultura e a natureza e passasse a ser considerada como uma expressão (humana) mais “natural”, “direta” e “verdadeira” do que a linguagem e do que as outras artes. A medida que o som instrumental se tornou um paradigma para toda a música, a categoria “extra-musical” foi criada para fazer referência à “partes” que estivessem ligadas à música mas que já não fossem “desejadas”. (SHAW-MILLER, 2013, p. xi – xii) Segundo Shaw-Miller “(...) a ideia de música como ‘som puro’ consolidou-se em sua luta para abandonar qualquer associação passada com as outras artes e sentidos, tendo como objetivo *soar* sozinha.” (SHAW-MILLER, 2013, p. xii) [78]

[78] “(…) the idea of music as ‘pure sound’ took hold in its struggle to shed any past association with the other arts and senses, aspiring to sound alone.” (SHAW-MILLER, 2013, p. xii) Tradução nossa.

Shaw-Miller discute o espaço onde a chamada música clássica ocidental é realizada: as salas de concerto. Concebidas como os “espaços ideais” para a apreciação desta arte, as salas de concerto colocam em evidência a ideologia que embasa a idéia de música como ‘som puro’: locais que aspiram por autonomia, separando as obras de arte musicais do “resto” do mundo. (SHAW-MILLER, 2013, p. 4). Enquanto paradigma de arte absoluta a “Música opera como um exemplo neste caso exatamente porque ela têm sido freqüentemente considerada como a arte do desincorporado [desimbodied] por excelência.” (SHAW-MILLER, 2013, p. 4) [79] Na condição de arte absoluta, em busca da objetividade total, a música clássica ocidental adotou um discurso e uma ideologia que ignoram os filtros subjetivos com os quais nós sentimos, vemos, ouvimos, cheiramos, nos emocionamos, nos envolvemos, saboreamos e tateamos o mundo e a música ela mesma. (SHAW-MILLER, 2013, p. 5)

A pesquisa sobre Kaija Saariaho não permite que esta resistência às subjetividades, ao corpo e aos sentidos seja mantida em nossa pesquisa por mais de uma razão. A primeira e mais eloqüente é a condição de gênero da compositora, simultânea à inegável predominância masculina do campo profissional no qual ela está inserida. A concomitância destas duas condições possui uma importância óbvia para a vida pessoal da compositora, mas também uma importância histórica e social para o campo da música. O próximo tópico discorrerá sobre esta questão detalhadamente. A segunda razão é o posicionamento da compositora ao descrever, por várias vezes, o que é música para si mesma, e, também, ao falar sobre seus processos composicionais, a partir, muitas vezes, de suas subjetividades.

Saariaho possui artigos e textos publicados e concede entrevistas abordando sua obra, sua trajetória e seus processos. Em ambos, se expressa de uma forma às vezes quase poética e reflexiva, e, sempre carregada de subjetividade, num tom muitas vezes confessional. Esta forma de se posicionar expressa quase sempre uma aproximação entre sua vida e sua obra. Neste sentido Mao-Takacs observa que “(...) para Saariaho, é, portanto, uma passagem do subjetivo ao objetivo, do

[79] “Music operates as an exemplum in this case precisely because it has so often been positioned as the art form *par excellence* of the disembodied.” (SHAW-MILLER, 2013, p. 4)

emocional-afetivo ao intelectual, do particular ao universal (...).” (MAO-TAKACS, 2013, p. 6) [80]

Destacaremos aqui alguns pontos de conexão entre música e subjetividades. Chamamos a atenção para a relação que Saariaho constrói entre valores advindos da ideologia de música como arte absoluta e suas próprias experiências corporais e subjetivas. Música, como linguagem que também é corporificada, física e concreta e que, apesar da aparente abstração, precisa dos sentidos e do sentir para ser compreendida:

> “Música é energia... como o amor ou o ódio, mas a música tem mais dimensões. Se você tentar distinguí-las, a primeira coisa que virá a mente é especificamente a energia mental, imediatamente seguida pelas outras: música também é energia física, como as ondas ou a luz, mas é acima de tudo uma linguagem sofisticada. A música é uma linguagem que possui muitos dialetos, alguns mais interessantes do que os outros. Eu estou tentando decifrar e ensinar sua gramática, e ainda que nós compreendamos diversos de seus aspectos, eu acho que o [seu] cerne se abre apenas aos sentidos.” (SAARIAHO, 2005, p. 25) [81]

A composição, como um caminho para alcançar o conhecimento do sentir e dos sentidos, como um equilíbrio entre o saber da lógica e o saber dos sentidos (e do sentir), entre o aperfeiçoamento e a sensibilidade:

> “Mas finalmente, a vontade de revelar todos os aspectos é incompatível com o mistério da criação, essa sempre redefinida relação entre habilidade e intuição, a arte de organizar a dimensão desconhecida da vida, que de forma nenhuma pode ser reduzida a uma forma de irracionalismo. Música para mim é a arte de manter o equilíbrio impossível entre controle sobre a matéria (isto é, som e estrutura), para que se possa alcançar o que não se conhece – ou de preferência aquilo que você conhece ao contrário: o que você sente – esta emergente síntese que poderia ser chamada mente.” (SAARIAHO, 2000, p. 115) [82]

---

[80] “(…) pour Saariaho, il s'agit dès lors d'un passage du subjectif à l'objectif, de l'affectif à l'intellectuel, du particulier à l'universel (…).”(MAO-TAKACS, 2013, p. 6) Tradução nossa.

[81] “Music is energy… like love or hate, but music has more dimensions. If I try to distinguish them, the first thing that comes to mind is specifically mental energy, immediately followed by all the others: music is also physical energy, like waves or light, but it´s also above all a sophisticated language. Music is a language that has several dialects, some more interesting than others. I´m trying to decipher its grammar and teach it, and even if we understand several aspects of it, I think that the core only opens up to the senses.” (SAARIAHO, 2005, p. 25) Tradução nossa.

[82] “Bur finally, the will to reveal all the aspects is incompatible with the mystery of creation, this always redefined relation between craftsmanship and intuition, the art of arranging the unknown dimension of life, which by no means can be reduced to a form of irrationalism. Music is for me the art of maintaining the impossible balance between control over matter (that is, sound and structure), in order to reach what you do not know – or rather what you know otherwise: what you feel – this emerging synthesis that could be called mind.” (SAARIAHO, 2000, p. 115)

Ela se diz conduzida à experiência sinestésica do mundo pela leitura de uma obra de Marcel Proust (1871-1922), *Em busca do tempo perdido*. A obra literária fez com que ela se lembrasse da infância e se sentisse desejosa de expressar-se musicalmente desta maneira, trilhando um caminho autoral, pessoal e diferente do quê as demandas exteriores lhe exigiam. Neste relato a própria compositora assinala o quanto "tornar-se um(a) músico(a)" é um processo tradicionalmente desvinculado de experiências sensoriais e corpóreas, por mais paradoxal que isto possa parecer:

> "O texto de Proust é condutor para que se experimente o mundo sinestesicamente. Embora esta fosse minha própria atitude, eu tentei deixar isto de lado para me tornar "somente" uma musicista. As imagens trazidas por Madeleine me permitiram encontrar esta singularidade novamente. Eu a aceitei e comecei a desenvolver minha própria forma de ver, de expressar a mim mesma, apesar de ter uma sensação freqüente de que eu havia sido partida em mil pedaços ao escutar estas demandas de todos... Quando eu tentava me lembrar do melhor caminho para mim mesma, da minha meta, as palavras que freqüentemente vinham para mim eram "adiante e ainda mais profundo." Elas preservam esta sensação de alongar-se, tensionar, e arder que engendram uma urgência simultânea de mergulhar fundo em si mesmo, através dos próprios sentidos e dos próprios sonhos, tudo para produzir um movimento físico através do tempo enquanto permanece-se consciente do passado." (SAARIAHO, 1987, p. 13) [83]

Na composição, esta busca significou um dilema entre escrever a música que fosse "correta" e a descoberta de que ela poderia criar as suas próprias "regras", a sua própria "voz". A preocupação com uma música feita para ser "ouvida" é apresentada como uma prioridade:

> "Quando eu estava estudando havia uma pressão considerável para escrever o tipo certo de música. (...) Em algum ponto isto começou a me aborrecer muito e eu percebi que eu posso criar minhas regras da maneira que eu quiser, e que era isso que eu tinha que fazer para colocar no papel a música que eu imaginava em minha mente. Tudo o que importava para mim era a música audível e resultante." (SAARIAHO, 2014) [84]

---

[83] "Proust´s text is conducive to experiencing the world synesthetically. Although this was my own attitude, I tried to shunt it aside to become "solely" a musician. The images brought forth by the Madeleine allowed me to find this singularity again. I accepted it and began to develop my own way of seeing, of expressing myself, in spite of a frequent feeling that I had been broken into a thousand pieces by listening to these calls from all around… When I tried to remember the best path for myself, my goal, the words that often came to me were "forward and deeper still." They retain this feeling of stretching, tensing, and burning that engender a simultaneous urge to plunge deep into oneself, by one´s senses and by one´s dreams, all to produce a physical movement through time while remaining conscious of the past." (SAARIAHO, 1987, p. 13) Tradução nossa.

[84] "When I was still studying there was quite a lot of pressure to write the right kind of music. At some point this started to bother me very much and I realized that I can created my rules as I want

Este processo envolvia, ao mesmo tempo, a escolha dos materiais composicionais no plano objetivo, e, no plano subjetivo, a busca por sua própria identidade como compositora:

> "Tudo começa aí: delimitar o material, desenvolvê-lo depois de resolver o essencial e aparar o supérfluo para longe. Ao contrário de muito colegas mais jovens que desenvolvem seus próprios sistemas entusiasticamente, eu tentava encontrar as notas certas ouvindo o meu coração. Era um processo muito pesado que o ensino de Paavo muito gentilmente começou a apaziguar. A medida que minha identidade ficava clara, a escolha do material crescia mais facilmente." (SAARIAHO, 2005, p. 26) [85]

A "infinita vontade" que a fez insistir até ser aceita por Heininen em sua classe de composição na Academia Sibelius se tornou uma parte estrutural da vida da compositora, conferindo-lhe significado e sentido:

> "Compor é uma parte essencial da minha vida, isto torna-a [a vida] significativa para mim. Eu tenho uma sensação de que eu filtro alguns aspectos da minha vida e de minhas experiências na minha música. Mas a música é uma arte abstrata, e eu não posso dizer que minha música tem uma mensagem direta." (SAARIAHO, 2014) [86]

Saariaho fala em "expressar-se musicalmente", "expressar-se pela música" e considera a música uma linguagem. Ao abordar sua motivação para a composição ela conta que, além de idéias e palavras, as obras também expressam suas experiências e percepções da vida e alguns elementos de seu tempo:

> "Minha motivação para a arte não é apenas comunicar, mesmo que eu ache que a arte transmita fragmentos únicos e insubstituíveis da realidade de nosso tempo. O mais importante para mim é tentar congregar tudo o que a vida me traz e fazer coisas novas, coisas que acabem tornando-se partes vivas e independentes de nosso mundo." (SAARIAHO, 1980, p. 7) [87]

---

to, and that is what I have to do in order to write down the music I imagined in my mind. All that mattered for me was the resulting, audible music." (SAARIAHO, 2014) Tradução nossa.

[85] "Everything begins there: delimiting the material, developing it after settling on the essential and paring away the superfluous. Contrary to several younger colleagues who enthusiastically developed their own systems, I tried to find the right notes by listening to my heart. It was a very cumbersome process that Paavo´s teaching very gently begin to mollify. As my musical identity became clear, the choice of material grew easier." (SAARIAHO, 2005, p. 26) Tradução nossa.

[86] "Composing is an essential part of my life, it makes it meaningful for me. I have a feeling that I filter some aspects of my life and experiences into my music. But music is an abstract art, and I cannot say that my music has a direct message." (SAARIAHO, 2014) Tradução nossa.

[87] "My motivation for art isn´t just to communicate, even if I think that art transmits unique and irreplaceable fragments of the reality of our time, and of all time. The more important thing for me is to

Suas obras estão, assim, em diálogo com sua vida. Saariaho reconhece a potência expressiva da música, enquanto comunicação. Entretanto nega que sua música tenha uma mensagem específica e clara para transmitir:

> "Eu não tenho uma mensagem política direta, e para isto a música é abstrata demais, de qualquer jeito. Mesmo que eu esteja sempre impressionada com quão fortemente nós podemos nos comunicar através da música. Eu sempre tento expressar minhas idéias musicais e minhas experiências de vida através da música. Como todo compositor faz, eu tento encontrar de novo e de novo as respostas para questões técnicas relacionadas à forma musical e ao material, e se eu estou resolvendo estes problemas com sinceridade e franqueza isto corresponde à minha personalidade, e então algo a mais, mais profundo, cresce dentro da música durante a composição. Esta outra substância é intuitiva, não é fácil analisá-la ou qualificá-la precisamente. É como uma fragrância que nós não percebemos mas que nos afeta." (SAARIAHO, 2013) [88]

No artigo "Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia", Marilena Chauí apresenta uma importante contribuição, a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, sobre a fusão entre criador(a) e obra, artista e expressão, corpo e criação:

> "As condições iniciais do trabalho artístico são o monograma e o emblema de uma vida que interpreta a si mesma livremente, tornando-se obra. A vida não explica causalmente a obra. Vida e obra se comunicam, e "a verdade é que esta obra por fazer exigia esta vida por viver". São uma só aventura. A obra revela o sentido metafísico da vida: não é destino nem absurdo, mas uma possibilidade geral para todo aquele que enfrenta o enigma da expressão." (CHAUÍ, 2010, p. 276)

Neste sentido Saariaho estabelece uma relação íntima com a música e com o fazer musical, quase espiritual, metafísica. Ela encara a música como um caminho para estudar a si mesma, em uma metafísica corporificada pelos sentidos:

> "Para mim, a música é um estudo do meu próprio ser e do espírito humano. Eu sempre acreditei que a música é muito profunda, ou que, pelo menos, ela possa ser muito profunda. Ela é como um líquido que pode ir até as

---

try to bring together all that life brings me and to do new things, things that end up making independent and living parts of our world." (SAARIAHO, 1980, p. 7) Tradução nossa.

[88] "I don't have a straight political message, and for such a thing music is too abstract anyway. Yet I am always impressed by how strongly we can communicate through music. I simply try to express my musical ideas and my experiences of life through music. As every composer does, I try to find again and again answers to the technical questions concerning musical form and material, and if I am solving those problems with sincerity and frankness that correspond my personality, then also something else, deeper, grows into the music during the composition. This other substance is intuitive, not easy to analyze or qualify precisely. It is like a smell which we don't perceive but which affects us." (SAARIAHO, 2013) Tradução nossa.

> profundezas, espalhar-se por todas as direções e assumir várias formas. Palavras, por outro lado, são instáveis e básicas, e a gramática e a compreensão das sentenças [frases] podem tão facilmente servir como barreiras. A música freqüentemente fala muito mais diretamente, tanto ao coração e à mente. Certas harmonias são como cheiros que você pode reconhecer instantaneamente. Com a música, você pode ter uma percepção intelectual, mas também uma sensível e muito profunda compreensão. Sentimentos e sensações são imediatos. Eu não penso sobre tudo isso quando eu estou compondo porque (compor) é uma atividade tão complexa e absorvente. Mas através da minha música eu experimento todas essas coisas. Então eu acho que se eu tivesse uma religião, ela seria a música, porque eu acho que ela é tão rica, tão universal, tão profunda." (SAARIAHO, 2014, p. 51) [89]

2.3.3 Questões de Gênero

A abordagem de questões de gênero não fazia parte deste projeto de pesquisa inicialmente. Embora eu, a autora deste texto, compartilhe a mesma categoria de gênero (gênero feminino) e o mesmo campo profissional que Saariaho (música clássica ocidental, um campo de longo e prevalente domínio masculino) eu desconhecia as questões e estudos de gênero e desconhecia minha própria condição, neste sentido. Eu tinha uma visão negativa e preconceituosa sobre o feminismo e sobre as feministas, que me afastava deste universo. Nas primeiras leituras sobre Saariaho, pensei que esta era uma questão de menor importância em sua trajetória e em sua obra. Gradativamente, me deparei com tantos relatos da compositora sobre esta condição que comecei a ser sensibilizada para o tema. Os relatos eram curtos, mas bastante desconfortáveis, às vezes até dolorosos, contendo uma carga amarga de preconceito, desconfiança e descriminação.

Então comecei a refletir sobre minha formação, sobre o tratamento dispensado não apenas a mim mesma, mas, também, sobre o tratamento dado às mulheres compositoras e regentes de meu país, da história da música ocidental, nas escolas de música onde estudei. Encontrei... silêncio. Notas, gestos, idéias e histórias silenciadas, a despeito de sua qualidade e mérito musical. Enquanto os

---

[89] “Yes, that’s true. But I’m not a religious person. For me, music is a study of my own self and of the human spirit. I’ve always believed music to be very deep, or at least it can be very deep. It’s like a liquid that can go into the depths, spread out in all directions, and take on various shapes. Words, on the other hand, are choppy and basic, and the grammar and understanding of sentences can just as easily serve as barriers. Music often speaks much more directly, both to the heart and mind. Certain harmonies are like smells that you recognize instantly. With music, you can have an intellectual perception, but also a sensitive and yet very profound understanding. Feelings and sensations are immediate. I don’t think about all this as I’m composing because it's such a complex and absorbing activity. But through my music, I experience all those things. So I think that if I had a religion, it would be music, because I find it to be so rich, so universal, so profound.” (SAARIAHO, 2014, 51) Tradução nossa.

estudos em gênero e feminismo usam o conceito de invisibilidade (SCOTT, 1986, 1988, 1991, e PROKHOVNIK, 1998) percebo, com relação às mulheres na música, a invisibilidade somada a uma “inaudibilidade”. De acordo com o dicionário online Infopédia Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora: **i.nau.di.bi.li.da.de** = qualidade do que é inaudível ou não se consegue ouvir. (INFOPÉDIA, 2015).

Na graduação, não estudei as mulheres compositoras e sua produção nas aulas de história da música brasileira e nem na abordagem histórica do período barroco, clássico ou romântico. Não trabalhei com suas partituras nas aulas de análise, percepção, harmonia ou contraponto. Suas peças não eram tocadas pelas orquestras de estudantes ou grupos de música de câmara das universidades onde estudei, nos anos em que estudei nestes lugares. Suas composições também não faziam parte do repertório nas aulas de instrumento. Em minha prática instrumental, quando toquei peças compostas por mulheres, isto aconteceu por uma decisão e iniciativa minha. As peças não faziam parte do currículo. Houve uma única vez em que um professor sugeriu-me que, diante das dificuldades que eu tinha com uma peça contemporânea de um compositor brasileiro, que eu tocasse primeiro uma peça de uma compositora brasileira que era “mais fácil” e que, assim, eu me preparasse para o “desafio maior”. Foi louvável que ele, um homem, indicasse uma peça de uma compositora. Entretanto, foi a única vez em que isto aconteceu e, infelizmente, a circunstância suscita outras questões que não abordaremos aqui.

A partir destas constatações e (auto) descobertas, abordar questões de gênero na trajetória de Kaija Saariaho passou a ser uma necessidade ética e moral, pois silenciar-me a respeito disto em uma pesquisa que lida com uma compositora seria repetir (mais uma vez) a estratégia dominante da invisibilidade e da inaudibilidade das mulheres que estiveram presentes em minha formação. A condição de gênero transpassa todas as trajetórias das mulheres na música, principalmente no caso das mulheres compositoras, quer estejamos conscientes ou não disso. Como afirma Moisala:

> “Na vida de cada mulher compositora, a situação da mulher é constantemente negociada em relação às convenções e estruturas de gênero, em várias situações sócio-musicais, em interação com pessoas de outro ou do mesmo sexo, dentro da esfera pública da vida musical, e como um processo de crescimento interno para cada compositora. A negociação do gênero (...) pode envolver várias estratégias para apresentar (ou

> performar, se vocês preferirem) o gênero ou para o encobrir ou até mesmo mascará-lo." (MOISALA, 2000, p. 167) [90]

Embora a situação de gênero esteja presente nas experiências de vida de todas as mulheres compositoras, Moisala reconhece que as mulheres compositoras precisam ser consideradas no contexto da localização geográfica e histórica em que vivem, e diz que sempre haverá diferenças individuais a serem consideradas. Por isso a "construção de gênero é sempre simultaneamente tanto um processo social interno quanto interativo. (...) [o] gênero é performado diferentemente dependendo do contexto e da situação." (MOISALA, 2000, p. 168) [91]

Em duas entrevistas muito recentes, publicadas em língua inglesa em 2014, Kaija Saariaho abordou a questão do gênero feminino contida nas críticas à sua música e, até mesmo, nas justificativas para o sucesso de sua música. Em uma entrevista dada como compositora residente do Festival de Música de Câmara de Trondheim ela disse: "Sempre houve críticas à minha música. No início elas estavam lá apenas porque sou uma mulher." (SAARIAHO, 2014) [92] Em uma entrevista a Clément Mao-Takacs ela desabafou com espanto:

> "Por toda a minha vida eu tive que provar que eu sou, acima de tudo, um compositor, e que sou tão séria e tão inteligente quanto qualquer um dos meus colegas. Minha música têm sido muito bem-sucedida, e eu acho que é apesar do fato de que eu sou uma mulher, enquanto meus colegas pensam que é claramente porque eu sou uma mulher!" (SAARIAHO, 2014, p. 53) [93]

A etno-musicóloga Pirkko Moisala realizou uma esclarecedora pesquisa sobre as maneiras pelas quais a condição de gênero foi vivida e negociada por Kaija Saariaho, com o consentimento e a validação da compositora. O texto é "Negociações de Gênero da Compositora Kaija Saariaho na Finlândia: A Mulher Compositora como Sujeito Nômade" (Gender Negotiation of the Composer Kaija

---

[90] "In each woman composer´s life, womanhood is constantly negotiated in relation to gendered conventions and structures, in various socio-musical situations, in interaction with people of the other and of the same sex, within the public sphere of musical life, and as an internal growing process for each composer. The negotiation of gender (…) may involve various strategies to present (or perform, if you like) gender or to cover or even mask it." (MOISALA, 167)

[91] "Gender construction is always simultaneously both an internal and interactive social process. (…) gender is performed differently depending on the context and situation."

[92] "There has always been criticism on my music. In the beginning it was there just because I am a woman." (SAARIAHO, 2014) Tradução nossa.

[93] "Throughout my entire life I've had to prove that I am, above all, a composer, and one who is as serious and as smart as any of my male colleagues. My music has been very successful, and I think it's despite the fact that I'm a woman, while my colleagues have thought it's clearly because I'm a woman!" (SAARIAHO, 2014, p. 53) Tradução nossa.

Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject). A partir da filósofa Rosi Braidotti e de sua epistemologia das transições nomádicas, baseada na perspectiva da diferença sexual positiva, Moisala parte do seguinte pressuposto: "a identidade e a subjetividade de uma compositora são construídas discursivamente em três domínios interconectados: diferenças entre homens e mulheres, diferenças entre mulheres, e diferenças dentro de cada mulher." (MOISALA, 2000, p. 167) [94] As fontes para a pesquisa foram documentos da mídia finlandesa, da mídia européia e, principalmente, entrevistas com a compositora.

Como uma "diferença interna" (diferenças dentro de cada mulher), Moisala chama a atenção para a questão da ausência de modelos femininos na composição e das conseqüentes gritantes diferenças entre as imagens consideradas modelo na profissão da composição musical e a auto-imagem que Saariaho tinha de si mesma. As imagens que Saariaho tinha como modelos de "alguém que trabalha com a composição" e de pessoas "criativas" na área da música não se encaixavam em sua auto-imagem: "As imagens que eu tinha de um compositor me fizeram pensar que eu não poderia corresponder interna ou externamente a elas." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 169) [95]

Se por um lado Saariaho não conseguia ver a si mesma como compositora por não se encaixar nos modelos que conhecia, por outro precisava lidar com uma necessidade extrema de expressar-se musicalmente. Moisala pergunta então, tomando como referência o estudo de Marcia Citron "Gênero e o Cânon Musical" (Gender and the Musical Canon): como Saariaho poderia se sentir validada como compositora?, e responde: "Saariaho tinha que negociar sua vocação como uma compositora dentro da masculinizada tradição da música clássica na qual a criatividade estava situada na subjetividade racionalizada do homem." (MOISALA, 2000, p. 170) [96] Essas diferenças provocaram uma ansiedade de autoria (anxiety authorship) que Saariaho inicialmente tentou superar mascarando sua feminilidade, fumando cigarros, tentando criar uma imagem mais forte de si mesma. Além disso,

---

[94] "the identity and subjectivity of a woman composer are discursively constructed in three interconnected domains: differences between men and women, differences among women, and differences within each woman." (MOISALA, 2000, p. 167)

[95] "The images I had of a composer made me think that I could not externally or internally correspond to those images." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 169) Tradução nossa.

[96] "Saariaho had to negotiate her calling as a composer within the male art music tradition in which creativity was situated in the rationalized subjectivity of man." (MOISALA, 2000, p. 170) Tradução nossa.

Saariaho relatava sentir-se paralisada, “fechada” e muito insegura como compositora nestes primeiros anos de formação. (MOISALA, 2000, p. 170) Com relação a isto:

> “Ela agradece seu primeiro e, em sua opinião, mais importante professor de composição, Paavo Heininen, por ajudá-la a encontrar seu caminho de volta para sua criatividade perdida [dos anos de infância]. (...) Entre outras coisas, ele fez com que ela olhasse no espelho vinte vezes por dia e dissesse “eu posso”.” (MOISALA, 2000, p. 170) [97]

Ao abordar as “diferenças entre mulheres” Moisala relata como Saariaho compensou a ausência de modelos femininos na composição musical com ídolos femininos da literatura como Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anaïs Nin e Edith Södergran, com as quais ela se identificou artística e pessoalmente: “As histórias de vida dessas mulheres escritoras atestaram a dificuldade de combinar uma “vida de mulher” com o trabalho criativo.” (MOISALA, 2000, p. 171) [98] O processo de construção de identidade de Saariaho teve lugar também dentro das contradições entre a concepção do que é a vida tradicional de uma mulher e de seu próprio desejo de ser artista. Novamente, as convenções culturais pareceram irreconciliáveis com as próprias experiências da compositora. As pressões sociais com relação ao matrimônio e à maternidade entravam em confronto com a vida de uma artista/ compositora: “Bem no início de sua carreira, quando ela provavelmente se sentiu mais sobrecarregada pelas pressões sociais, este conflito causou sentimentos de culpa e inutilidade.” (MOISALA, 2000, p. 171)

Ela passou a declarar, nas entrevistas, que, ao tornar-se uma artista uma mulher precisa desistir de muitas “outras” coisas. Saariaho provavelmente recebeu influências neste sentido também por parte de um professor de composição, de acordo com o que ela relatou em uma entrevista: “Ele [professor de composição] usava metade do seu tempo de aula para me explicar que se uma mulher compositora têm crianças, ela já não pode compor nada além de canções de ninar. ‘Eu vi isto acontecer’, ele dizia.” (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 172) [99] Entretanto, de acordo com Moisala, esse tipo de crença mudou assim que seu

---

[97] She thanks her first and, in her opinion, most important composition teacher, Paavo Heininen, for helping her to find the way back to her lost creativity. (…) Among other things, he made her look at the mirror twenty times a day and say, “I can.” (MOISALA, 2000, p. 170)

[98] “The life stories of these women writers attested to the difficulty of combining a “woman´s life” with creative work.” (MOISALA, 2000, p. 171)

[99] “He used half of his teaching time to explain to me that if a woman composer has children, she can no longer compose anything but lullabies. ‘I have seen it happen,’ he said.” (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 172) Tradução nossa.

primeiro filho nasceu, pois ela rapidamente voltou a compor. A maternidade não precisava excluir a composição. Após o nascimento de sua segunda filha ela declarou:

> "[Agora] eu acho que é inacreditável que alguém possa reivindicar que [o nascimento de uma criança] tem alguma outra conseqüência além de uma prática: como posso organizar meu tempo de tal forma que eu tenha tempo para compor? O ato de compor é tão forte que é difícil negá-lo." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 172) [100]

Moisala conta que na década de 1980 as discussões feministas foram importantes na sociedade finlandesa e, portanto, a condição de gênero era um tema recorrente na imprensa local. Como a música clássica finlandesa e sua vida social permaneciam sendo um dos focos de maior resistência às discussões feministas, havia uma certa expectativa de que Saariaho assumisse um mandato social como um exemplo de mulher bem-sucedida na área da composição musical. A compositora, porém, recusou este papel e se distanciou do feminismo. Durante a realização de uma pesquisa sobre mulheres finlandesas compositoras Moisala verificou que era comum, por parte destas mulheres, tanto a alegação de que seus gêneros não tinham nenhuma relação com suas obras, quanto a rejeição do rótulo de mulheres compositoras. Moisala analisa este quadro de forma esclarecedora e aponta, aí também, uma negociação de gênero feita por Saariaho e por outras compositoras:

> "É possível que estas negações públicas destas compositoras de seu sexo ou gênero foram em parte baseadas na confusão da terminologia (...) essas mulheres podem ter pensado que estavam sendo perguntadas se suas composições eram de alguma forma "femininas" por causa do seu sexo, e portanto, negaram uma visão tão essencialista. Elas talvez quisessem, como Saariaho, se distanciar da representação de mulher convencionalmente construída. Uma explicação mais plausível, entretanto, é que a negação do gênero delas como um fator influente em seu trabalho de composição era, e provavelmente ainda é, uma estratégia usada para sobreviver na cultura da música clássica da Finlândia que é predominantemente masculina. Reivindicar-se feminista poderia ter sido o último prego do caixão profissional de alguém. Como Citron alega (1993, 67) ainda não há uma tradição feminina formada na tradição da música clássica; assim sendo, como poderia uma mulher identificar a si mesma confiantemente como uma mulher compositora? À luz de minha pesquisa, parece que apresentar a si mesma como [sendo] diferente de outras mulheres compositoras e enfatizando uma [neutra] individualidade é, para

[100] "[Now] I think that is unbelievable that someone can claim that [childbirth] has any other effect but a practical one: can I arrange my life so that I have time to compose? The act of composing is so strong that is hard to deny it." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 172) Tradução nossa.

> uma mulher compositora, uma estratégia mais eficiente para alcançar a consagração como um compositor do que usar (ou querer usar) mulheres compositoras como modelos (...)" (MOISALA, 2000, p. 173) [101]

Ao abordar as "diferenças entre homens e mulheres" Moisala aponta as características que fazem dos contextos sociais da música clássica contemporânea configurações sociais de dominação masculina: as comunidades de compositores(as), os júris de concursos, os(as) regentes, as associações musicais, as casas de concerto, enfim, os ambientes pelos quais uma mulher compositora transita, são muito mais dominados por homens do que várias outras profissões ocidentais. Nestas configurações a negociação de gênero se torna uma demanda adicional que precisa ser desempenhada com grande habilidade, pois ela se dá dentro de uma tradição musical baseada em uma ideologia patriarcal. As mulheres compositoras precisam negociar sua condição de gênero de forma que possam evitar qualquer comprometimento enquanto compositoras. Estas são tarefas internas e externas e geralmente afetam a auto-confiança das compositoras. (MOISALA, 2000, p. 174)

Ao longo de sua carreira Kaija Saariaho circulou por ambientes exclusivamente masculinos e seu gênero influenciou a forma como ela era [é] tratada: "É claro que o gênero sempre foi um obstáculo. Muitos não levavam uma compositora mulher a sério. Quando a auto-confiança já estava baixa, isto me fazia engolir as lágrimas." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 174) [102] Em contextos sociais masculinos as mulheres precisam lidar com sua alteridade e no caso dos contextos da música clássica contemporânea, as compositoras precisam lidar com

---

[101] "It is possible that these composers´ public denials of their sex or gender was partly based on the confusion of terminology. When interviewers asked whether their sex had influenced their compositional work, these women may have thought that they were being asked whether their compositions were somehow "feminine" because of their sex, and they therefore denied such an essentialist view. They also may have wanted, as did Saariaho, to distance themselves from the conventionally constructed representation of woman. A more plausible explanation, however, is that the denial of their gender as an influential factor in their composition work was, and possibly still is, a strategy used to survive in the male-dominated Finnish art music culture. Claiming t be a feminist could have been the last nail in one´s professional coffin. As Citron (1993,67) claims, there still is no fully formed female tradition in art music; thus, how could a woman confidently identify herself as a female composer? In the light of my research, it seems that presenting oneself as different from other women composers and emphasizing (neutral) individuality is, for a woman composer, a more effective strategy for achieving acclaim as a composer than using (or wanting to use) women composers as role models (…)."(MOISALA, 2000, p. 173) Tradução nossa.

[102] "Of course gender has been a hindrance. Many did not take a woman composer seriously. When self-confidence is already low, it makes me swallow in tears" (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 174) Tradução nossa.

sua alteridade e também com o preconceito contra mulheres compositoras. (MOISALA, 2000, p. 175) Nas palavras de Saariaho:

> "Era bastante evidente que as pessoas não podiam encontrar um lugar para mim [como compositora]. Um compositor mais velho me perguntou 'O que você está fazendo aqui, garota bonita?'. Aquilo naturalmente não fortalecia minha confiança enquanto compositora. Eu fiquei bastante chateada, mas eu não podia demonstrar isto. Eu não acho que isto tenha abalado meu sentido vocacional, mas talvez, depois de tudo, isto tornava as coisas mais difíceis." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 175) [103]

Moisala afirma que as dificuldades mudaram ao longo dos anos no caso de Saariaho, não pela diminuição do preconceito, mas pelo notável sucesso e reconhecimento que ela atingiu em sua carreira. Segundo Moisala isso dá à Saariaho a chance de escolher com quem irá trabalhar e que, obviamente, ela escolhe não trabalhar com pessoas que tenham preconceito contra mulheres compositoras. (MOISALA, 2000, p. 175) Levando em consideração o sucesso, o reconhecimento e o público alcançados por Saariaho podemos nos perguntar se nestas condições de afirmação e realização profissional o preconceito de gênero acaba:

> "Será que a negociação de gênero e a busca de estratégias para sobreviver apesar de ser do sexo "errado" terminam quando ela estabeleceu-se no mundo musical dominado por homens? Perguntei a Saariaho o quão longe ela teve que ir em sua carreira até que ela alcançasse o fim das tentativas de subjugá-la por causa de seu gênero: "Elas nunca terminaram; elas nunca acabam. Eu não posso acreditar que um dias elas acabem. Estou bastante resignada com o meu destino nesse sentido. Hoje em dia, o mau tratamento devido ao meu gênero acontece, embora com menos freqüência. Eu acho que quando eu for velha, com muitas rugas, eles já não ousarão tentar isso [risos]. Às vezes eu penso em um homem nessa posição, será que ele precisaria pensar em coisas como estas, que eu devo pensar apenas a fim de lidar com isso? Não se pode fazer nada, apenas rir. É assim que é." O desejo de Saariaho de que sua posição de gênero na música se torne menos estressante na medida em que ela envelheça relaciona-se com as várias discussões sobre a inter-relação entre a sexualidade, a idade, e os papéis musicais e em outros contextos da mulher (...). A idade liberta as mulheres do preconceito e da descriminação abertamente baseados no gênero. Isto talvez seja devido, em parte, às realizações que já não podem ser negadas, mas também, em parte, à diminuição das expectativas sexuais colocadas sobre elas. As mulheres mais velhas na música (assim como em outros domínios) passam a ser tratadas mais como seres humanos do que

[103] "It was quite obvious that people could not place me [as a composer]. 'What are you doing here, pretty girl?' asked one older composer. That naturally did not strengthen my confidence as a composer. I got rather upset, but I could not show it. I don´t think it rattled my sense of my calling, but perhaps, after all, it made it more difficult." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 175) Tradução nossa.

> como mulheres - Isto é, como objetos sexuais." (MOISALA, 2000, p. 175-176) [104]

Saariaho enfrentou momentos difíceis também nos estúdios do IRCAM, ambientes de total predominância masculina. Na entrevista que concedeu a Anders Beyer ela falou sobre este período em que foi estudar no IRCAM: “Foi uma loucura fazer isto. Primeiro, entrar nesta profissão de homens e então colocar a minha cabeça naquele lugar, onde, naquela época, dez, quinze anos atrás, realmente não havia mulheres mesmo, com exceção das secretarias.” (SAARIAHO, 2000, p. 8) [105]

Ela precisava trabalhar constantemente com os programadores (todos homens) que trabalhavam nos estúdios. Toda a produção realizada no IRCAM, na época, envolvia o uso de tecnologias. Saariaho diz que a combinação mulher, compositora, trabalhando com computadores e tecnologia era inconcebível e chocante demais para os programadores do IRCAM. No caso dos estúdios do IRCAM havia também uma questão de poder envolvida: os programadores faziam o trabalho “braçal” ao realizarem através da programação as idéias artísticas dos(as) compositores(as), os efeitos sonoros desejados por eles(as), o que fazia com que os programadores se sentissem em um status “mais baixo” do que o dos(as) compositores(as), os(as) “criadores(as)”. Saariaho relata que, entretanto, ao lidar com compositores homens os programadores tratavam a situação com normalidade. Já quando trabalhavam com ela, tentavam ridicularizá-la e a colaboração era bastante difícil. (MOISALA, 2000, p. 177-178) Ela conta que

---

[104] “Does the gender negotiation, the search for strategies o survive despite being the “wrong” gender, end when she established herself in the male-dominated musical world? I asked Saariaho how far she had to go in her career before she won and end to the attempts to subjugate her because of her gender: They never ended; they never end. I cannot believe that they ever end. I am quite resigned to my destiny in that sense. Nowadays, bat treatment due to my gender happens, though less frequently. I thought That when I am old with many wrinkles, they would no longer dare try [laughter]. Sometimes I think that if a man were in this position, would he need to think of such things as I must just in order to cope? One cannot do anything but laugh. That´s how it is.” Saariaho´s wish that her gendered position in music would become less stressful as she ages relates to the various discussions of the interrelatedness of woman´s sexuality, age, and musical roles in other contexts such as, for example, in the ground-breaking anthology edited by Ellen Koskoff (1987). Age frees women from overtly gender-based prejudice and treatment. This may due partly to achievements that can no longer be denied but also partly to the diminished sexual expectations placed on them. Older women in music (as in other domains) come to be treated more as human beings than as women – that is, as sexual objects.” (MOISALA, 2000, p. 175-176)

[105] “It was a crazy thing to do. First to go into this man´s profession, and then to stick my head into that place, where at that time, ten to fifteen years ago, there were really no women at all, except for the secretaries.” (SAARIAHO, 2000, p. 8)

> "Depois de algumas experiências catastróficas [com os programadores], eu me tornei muito simpática e cuidadosa, e fazia questão que eles soubessem o tempo todo que eu respeitava o trabalho deles – o que de fato era verdade. E tentei formular minhas palavras para que elas não parecessem comandos, porque um homem não pode aceitar uma situação como esta." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 178) [106]

Moisala chama a atenção para o fato de que o poder está indiscutivelmente sempre presente nas negociações de gênero na música. Ela mostra que a experiência de Saariaho nos estúdios do IRCAM são um exemplo de como poder e gênero estão relacionados e de como precisam ser negociados em todas as situações do contexto musical:

> "Além de ser aquele que é "criativo", um compositor no estúdio é aquele que detém o poder e a autoridade [sobre a composição]. A estratégia de Saariaho para lidar com a situação não-convencional (mulher-compositora-autoridade) foi mascarar sua posição de autoridade para atingir seus objetivos, para conseguir que a relação de trabalho funcionasse, para conseguir que suas ideias musicais fossem realizadas." (MOISALA, 2000, p. 178) [107]

O gênero de Saariaho também era invocado de uma forma ou de outra na grande maioria dos artigos e críticas que eram publicados sobre sua obra e a predominância de vocabulário "feminino" é impressionante:

> "As críticas são influenciadas pelo fato de que eu sou uma mulher: 'Ela descreve as luzes nórdicas; ela faz este tipo de coisa feminina, música como um véu, sem estrutura, ela faz poemas sonoros.' Este é o modelo no qual eles me empurram, e isto me irrita muito, porque eu ESTOU interessada na forma musical." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 180) [108] (ênfase de Moisala)

Segundo Moisala "As escolhas de palavras e frases "femininas" feita pelos jornalistas podem ser re-interpretadas como sexistas." (MOISALA, 2000: 180) O uso de vocabulário feminino em críticas e artigos jornalísticos continua freqüente até os

---

[106] "After a couple of catastrophic experiences, I became very friendly and careful, and I let them know all the time that I respect their work – which in fact is really true. And I have tried to formulate my words so that they do not sound commanding, because a man cannot accept such a situation." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 178) Tradução nossa.

[107] "In addition to being the one who is "creative", a composer in the studio is the one who has power and authority. Saariaho´s strategy for coping with that unconventional situation (woman-composer-authority) has been to mask her authoritative position to achive her goals, to enable the working relationship to work, to get her musical ideas realized." (MOISALA, 2000, p. 178) Tradução nossa.

[108] "The reviews are influenced by the fact that I am a woman: 'She describes northern lights; she does this kind of feminine thing, veil like music, which has no structure; she does tone poems.' This is the pattern in which they push me, and it irritates me quite a lot, because I AM interested in the musical form." (SAARIAHO apud MOISALA, 2000, p. 180)

dias de hoje com palavras como: “romântico”, “sensível”, “incandescente”, “suave”, “íntimo”, “belo”, “sedutor” e “encantador”. Certamente esta ênfase em qualidades tradicionalmente vinculadas ao gênero feminino foi uma das principais razões pelas quais Saariaho determinadamente recusou-se a discutir gênero publicamente por um período considerável de sua trajetória. (MOISALA, 2000, p. 180)

Após sua primeira onda de sucesso na Europa Central, com críticas muito positivas e prêmios importantes, nos últimos anos da década de 1980, Saariaho começou a fazer críticas públicas ao sistema de gênero da Finlândia. O sucesso internacional assegurava que sua carreira como compositora na Finlândia já não poderia ser ameaçada e, a partir dos anos 1990, ela passou a abordar suas experiências como mulher compositora e sobre a maternidade nas entrevistas, às vezes de forma criticamente feminista. Isto não foi rebatido e nem criticado por parte da mídia finlandesa. Moisala aborda as possíveis razões para isto: “Eu sugiro que, por causa do sucesso internacional que era muito desejado por uma pequena nação, o sexo e o gênero de Saariaho foram finalmente “perdoados” e aceitos pela mídia finlandesa.” (MOISALA, 2000, p. 181) Ao comparar o tratamento recebido por Saariaho pela mídia antes e depois de seu reconhecimento internacional Moisala afirma que ela deixou de ser tratada como uma “ameaça feminina” em um mundo musical dominado por homens e passou a ser tratada como “a garota finlandesa que ama a natureza” e que, portanto, mantém uma relação admirável com o imaginário mítico e com as tradições da Finlândia. (MOISALA, 2000, p. 181)

Em 1991 Saariaho participou de um festival especialmente dedicado às “mulheres e a música”, em Helsinki, com objetivos claramente feministas. Moisala afirma que desde então Saariaho vêm abordando de maneira crítica os desequilíbrios de gênero na vida musical. Ela mostra que o gênero foi e possivelmente ainda é um obstáculo na carreira musical de Saariaho o que a obriga a negociar seu gênero de maneiras socialmente aceitáveis dentro do predominantemente masculino mundo da música clássica:

> “As experiências de Saariaho demonstram como, para sobreviver, uma mulher compositora, como um cavaleiro em um antigo conto de fadas, precisa buscar exatamente as estratégias certas para superar os obstáculos

> colocados em seu caminho simplesmente porque ela é do gênero "errado"." (MOISALA, 2000, p. 184) [109]

Moisala localiza a história de negociação de gênero de Saariaho como uma história na qual uma compositora negociou seu gênero com, mas não dentro do, o sistema predominantemente masculino da música clássica ocidental e cuja obra se tornou parte do cânone ocidental:

> "No caso de Saariaho a negociação exigiu várias estratégias para superar os convencionais obstáculos e limitações de gênero do sistema patriarcal ocidental com os quais ela lutava. Este conflito esteve situado dentro dela, nos vários contextos sócio-musicais, e nas suas interações com pessoas e com a mídia. Em alguns momentos específicos ela neutralizou, se não negou, seu status de mulher no sentido no qual sua cultura construía a categoria [mulher] e distanciou-se de papéis tradicionais, encobrindo e mascarando seu gênero quando necessário e procurando por um novo tipo de posição de gênero. Poder foi uma parte inseparável dessas negociações; as posições do gênero "errado" tiveram que ser mascaradas para que objetivos fossem atingidos, e o status ganho forneceu o poder de performar seu gênero diferentemente. A construção da nova posição subjetiva e as novas identidades de gênero livres das limitações convencionais é um conflituoso processo interno e externo que nunca termina." (MOISALA, 2000, p. 185) [110]

De fato, Saariaho têm se posicionado cada vez mais clara e enfaticamente com relação aos gêneros. Isto acontece também logo após um período no qual seu reconhecimento têm alcançado uma visibilidade admirável e inquestionável (os primeiros quinze anos do século XXI). No final de 2013, no auge de uma polêmica discussão sobre gêneros envolvendo o diretor do conservatório de Paris, Bruno Mantovani, seguida por outra polêmica protagonizada pelo maestro da Filarmônica de Oslo, Vasily Petrenko, em meio à polêmica estréia de uma mulher regente, Marin Alsop, na temporada da BBC Proms, de Londres, Saariaho se posicionou

---

[109] "Saariaho´s experiences demonstrate how, in order to survive, a woman composer, like a knight in an old fairy tale, must seek exactly the right strategies to overcome the obstacles put in her way simply because she is the "wrong" gender." (MOISALA, 2000, p. 184) Tradução nossa.

[110] "In Saariaho´s case the negotiation has required several strategies to overcome the Western patriarchal system´s conventional gender obstacles and limitations with which she has struggled. This struggle has been situated within herself, in various sociomusical contexts, and in her interactions with people and the media. She has at specific moments neutralized, if not denied, her status as a woman in the sense in which her culture constructs the category and distanced herself from traditional gender roles, covering and masking her gender when necessary and seeking a new kind of gender position. Power is an inseparable part of these negotiations; "wrong" gender positions must be masked to achieve desired goals, and status gained provides the power to perform gender differently. The construction of new subject positions and new gender identities free form conventional constraints is a never-ending internally and externally conflicted process." (MOISALA, 2000, p. 185) Tradução nossa.

publicamente através da Universidade de McGill, no Canadá, sobre a situação das mulheres na música:

> "Como uma mulher compositora, canhota, finlandesa, eu represento várias minorias, um assunto que eu gostaria de discutir brevemente aqui. Depois de passar por muitas batalhas durante meus primeiros anos profissionais eu senti que a igualdade das mulheres na música estava avançando. Por isso eu não falei disso publicamente por muitos anos. Recentemente, porém, estão acontecendo polêmicas geradas por declarações vindas de pessoas públicas e até mesmo do diretor da maior instituição educacional na França, defendendo que há várias razões naturais para explicar porque as mulheres não são adequadas para reger. Isto me fez entender que hoje, 30 anos depois de minhas próprias batalhas, as mulheres jovens ainda precisam experimentar a mesma descriminação cotidiana pela qual eu passei. Ao ler mais estudos sobre nossa história recente nesta questão, eu entendi que a situação não está melhorando lentamente, mas que as melhorias parecem ter parado há um bom tempo. (...) Em todo o mundo, nós precisamos prestar mais atenção a como nós educamos nossas crianças (...). Nós precisamos incorporar mais da inteligência das mulheres para criar um mundo diverso, uma sociedade multidimensional. (...) Ninguém quer ser avaliado(a) por outras coisas além do que suas verdadeiras capacidades. (...) Por favor continuem este trabalho [de igualdade de direitos e de oportunidades] encorajando e apoiando um rico futuro humano, um futuro de diversidade e de igualdade." (SAARIAHO, 2013) [111]

Nesta fala, Saariaho não apenas aborda questões de gênero como conclama ações educacionais que ajudem a promover a igualdade de oportunidades entre os diferentes gêneros. Este posicionamento confirma o que Moisala afirma sobre as negociações de gênero de Saariaho quando a pesquisadora demonstra consistentemente que a compositora encontrou uma "outra" posição-de-sujeito-de-gênero (gender subject position) que não é nem a representação tradicional da mulher e nem uma distorção em conformidade com o sistema patriarcal:

> "Eu afirmo que Saariaho negociou seu gênero não "dentro" do sistema predominantemente masculino mas "com" ele. Em minha compreensão, ao construir sua posição-de-sujeito (subject position) feminista sem

[111] "As a Finnish, left-handed woman composer I represent several minorities, a subject that I would like to briefly discuss here. After having gone through many battles during my early professional years I felt that the equality of women in music was advancing. Therefore I have not spoken about this publicly for many years. Recently, however, there have been polemics generated by statements coming from public persons and even the head of the highest music education institution in France, arguing that there are several natural reasons to explain why women are not suitable for conducting. This made me understand that today, 30 years after my own battles, young women still have to experience much the same everyday discrimination I went through. In reading more studies about our recent history in this matter, I have understood that the situation is not slowly getting better, but that the improvements seem to have stopped a while ago. (…) All over in the world, we need to pay more attention to how we educate our children (…) We need to incorporate more of the brainpower of women to create a diverse, multidimensional society.(…) Nobody wants to be evaluated for things other than their actual skills.(…) Please continue this work by encouraging and supporting a rich human future, a future of diversity and equality." (SAARIAHO, 2013) Tradução nossa.

> emasculação e quando, simultaneamente, consistentemente e determinadamente rejeitou a "feminização" de suas obras e de sua subjetividade, ela definiu uma nova posição-de-gênero-de-sujeito (gender subject position) que não é a mulher convencional, nem uma imitação do homem convencional, e nem de gênero neutro ou andrógina; ao invés disso, é a posição do sujeito nômade. A posição do sujeito nômade não permanece dentro do sistema patriarcal da música clássica mas, ao contrário, o transforma." (MOISALA, 2000, p. 185) [112]

2.4 Colaborações musicais

A busca pela elaboração de novos timbres e de novas transformações tímbricas fez com que Saariaho se dedicasse ao trabalho com computadores, tecnologias e vários tipos de processamento de som. Este objetivo também envolveu o trabalho colaborativo com intérpretes. Em um primeiro momento, esta colaboração teve como principal fim a gravação de sons instrumentais, que seriam posteriormente analisados e processados. Em contato com intérpretes Saariaho ficou "profundamente sensibilizada para este âmbito [instrumental] e também com relação às formas de tocar." (SAARIAHO, 1994, p. 12) [113] Isto começou a acontecer ao trabalhar com o violoncelista finlandês Anssi Karttunen (1960), que também morava em Paris na década de 1980. Saariaho conta que analisou algumas formas de tocar que estava explorando e desenvolvendo com Anssi Karttunen. Ela diz que este tipo de pesquisa despertou cada vez mais seu interesse e começou a provocar mudanças em sua escrita:

> "Aos poucos, tudo isso tornou-se muito importante, e tornou-se necessário que eu detalhasse mais e mais minha notação. Eu queria saber que tipo de vibrato o músico usa, como ele posiciona e localiza seu arco, todas aquelas coisas que costumavam achar como se já estivessem dadas; Eu queria organizar a música, porque eu tinha a sensação de que esses elementos também podem ter uma função realmente estrutural. Estas preocupações têm sido fortemente influenciadas pelo meu trabalho na síntese (do som)." (SAARIAHO, 1994, p. 12) [114]

---

[112] "I claimed that Saariaho has negotiated her gender not "within" the male-dominated system but "with" it. In my understanding, when constructing her feminist subject position without immasculation and when, simultaneously, consistently and determinedly rejecting the "feminization" of her works and her subjectivity, she defined a new gender subject position that is not the conventional woman, not an imitation of a conventional man, and not gender neutral or androgynous; rather, it is the position of the nomadic subject. The nomadic subject position does not stay within the patriarchal art music system but instead changes it." (MOISALA, 2000, p. 185) Tradução nossa.

[113] "(...) profondément sensibilisée à ce domaine ainsi qu'aux modes de jeu." (SAARIAHO, 1994, p. 12) Tradução nossa.

[114] "Peu à peu, tout cela est devenu très important, et il m'est apparu nécessaire de détailler de plu en plus ma notation. Je voulais savoir quelle sorte de vibrato utilisait le musicien, comment il posait son archet, toutes ces choses qu'un prenait auparavant comme elles étaient données; je voulais le organiser dans la musique, car j'avais le sentiment que ces éléments pouvaient aussi avoir une

Ela relata um grande interesse nos(as) músicos(as) e em suas técnicas de performance, na própria fisicalidade das técnicas instrumentais e vocais e na possibilidade de transpor efeitos alcançados com eletrônicos para a performance "Eu tinha uma nova sensibilidade para a interpretação, para a presença física de um músico. Eu transferi todas as ferramentas que eu usei na música de fita para a música instrumental." (SAARIAHO, 1994, p. 17) [115] Neste intercâmbio entre idéias do âmbito da tecnologia e do processamento e do âmbito vocal e instrumental ela procurou formas de expandir a gama sonora da voz humana e dos instrumentos tradicionais, principalmente a flauta e o violoncelo, que, de acordo com Moisala, são seus instrumentos favoritos: "(...) ela se refere ao violoncelo como o que melhor expressa suas ideias relacionadas à cor do som melhor do que qualquer outro [instrumento]." (MOISALA, 2009, p. 80) [116] A compositora enfatiza a importância de trabalhar diretamente com os(as) intérpretes:

> "É mais importante para mim trabalhar com os músicos, porque é um dos raros casos em que algo de concreto sobre a minha música ou sobre mim mesma retorna para mim. A composição é um trabalho muito solitário e o *feedback* que podemos ter é arriscado. Então, trabalhar concretamente, fisicamente, com um músico, me dá energia." (SAARIAHO, 1994, p. 13) [117]

Ela desenvolveu relações confiáveis e de longa duração com intérpretes como Anssi Karttunen (violoncelo), Camilla Hoitenga (flauta), Dawn Upshaw (soprano) e Esa-Pekka Salonen (regência). De acordo com Moisala este tipo de colaboração, quase sempre voltada ao desenvolvimento de técnicas de performance, é um elemento importante em seu processo composicional. A compositora reconhece a disposição e o valor de Karttunen no desenvolvimento de recursos técnicos no violoncelo:

---

fonction vraiment structurelle. Ces préoccupations ont été très influencées par mon travail sur la synthèse." (SAARIAHO, 1994, p. 12) Tradução nossa.

[115] "j'avais une nouvelle sensibilité pour l'interprétacion, pour la présence physique d'un musicien. J'ai transféré tous les outils que j'avais utilisés dans la musique pour bande vers la musique instrumentale." (SAARIAHO, 1994, p. 17) Tradução nossa.

[116] "(…) she regards the cello as expressing her ideas regarding sound color better than any other instrument." (MOISALA, 2009, p. 80) Tradução nossa.

[117] "Il est de plus en plus important pour moi de travailler avec des musiciens, car c'est l'un des rares cas où quelque chose de concret sur ma musique ou sur moi-même m'est renvoyé. La composition est un travail très solitaire et le feed-back qu'on peut en avoir est hasardeux. Alors, travailler concrètement, physiquement avec un musicien me donne de l'énergie." (SAARIAHO, 1994: 13) Tradução nossa.

> "(...) que uma colaboração com uma pessoa, porque é assim que eu desenvolvi algumas técnicas. Este é o caso, por exemplo, com as técnicas de instrumentos de cordas: Eu pude desenvolvê-las especialmente graças a minha colaboração com o violoncelista Anssi Karttunen, que teve a paciência e a paixão de trabalhar comigo." (SAARIAHO, 1994, p. 10) [118]

Saariaho dedicou várias de suas obras para violoncelo para Karttunen e foi ele quem realizou a estréia da maioria destas peças. Esta colaboração deu origem a um conjunto de obras muito importante para o repertório do violoncelo dos séculos XX e XXI. A página de Karttunen na internet dedica uma parte inteira para abordar sua parceria com Kaija Saariaho e, de fato, como ela afirma, "Essa colaboração é uma prova viva de como um intérprete e uma compositora podem crescer juntos impulsionando um ao outro em direções que teriam sido inimagináveis em outras circunstâncias" (KARTTUNEN) [119] Como dito antes, o início da colaboração entre Saariaho e Karttunen aconteceu no começo da década de 1980. A compositora conta que a parceria foi fundamental no processo de composição da peça *Lichtbogen* (1986). Após alguns anos de intensas pesquisas com programas de síntese, programação, processamento e alto controle dos parâmetros do som, a compositora percebeu que, em seu processo criativo, decisões intuitivas eram muito mais importantes do que todo o sistemas de regras que ela tentava criar e utilizar com os softwares e computadores. Isso fez com que ela quisesse investigar sons instrumentais e, no processo de colaboração com Karttunen, descobriu recursos que seriam importantes ferramentas de seu processo de composição:

> "(...) Compreendi que, de fato, mesmo quando você acha que está criando certas regras para si mesmo, o processo é, na verdade, muito rudimentar. Você está constantemente moderando as decisões de forma intuitiva, e é a intuição o que torna a música interessante, não as regras básicas, que são, no fundo, muito chatas. Não é interessante se o computador der-lhe de volta uma música que consiste em nada além das regras que você programou. Então, depois de perceber isso, eu quis voltar ao trabalho instrumental e comecei a analisar sons instrumentais, especialmente sons de violoncelo com Anssi Karttunen, que estava vivendo aqui [em Paris] nesse momento. Eu trabalhei pouco a pouco, da criação de material composicional até

[118] "(...) qu'une collaboration avec une personne, parce que c'est ainsi que j'ai beaucoup développé certains techniques. C'est le cas par example avec les techniques des cordes: j'ai pu les développer surtout grâce à ma collaboration avec le violoncelliste Anssi Karttunen, qui a eu la patience et la passion de travailler avec moi." (SAARIAHO, 1994, p. 10)

[119] "This collaboration is a living proof of how an interpreter and composer can grow together pushing each other into directions that would have been unimaginable in other circumstances." (KARTTUNEN) Tradução nossa.

> formas de encontrar estruturas harmônicas, e aí eu tinha minhas ferramentas básicas." (SAARIAHO, 2000, p. 4) [120]

Na Figura 3, abaixo, vemos uma imagem que captou um dos momentos de trabalho e colaboração entre Saariaho e Karttunen. A foto foi encontrada no site da compositora na internet . A informação disponível no site da compositora é de que a foto foi tirada na Finlândia em 1992, ano da composição e da estréia de *Amers*, para violoncelo e ensemble e de *Près*, para violoncelo e eletrônicos. Saariaho tem uma extensa partitura em seu colo e presta atenção ao músico que parece dizer algo no momento em que a foto foi tirada. Karttunen provavelmente tem a mesma partitura em sua estante: as páginas aí também se desdobram para além dos limites do suporte de partituras.

Figura 3 - Anssi Karttunen e Kaija Saariaho, em 1992.

Fonte: Site de Kaija Saariaho, saariaho.org, acessado em 2015.

O eixo-tímbrico guiou a busca de recursos técnicos e sonoros específicos nas pesquisas de Saariaho e Karttunen com o violoncelo. A compositora abordou os sons de violoncelo pré-gravados que deram origem à composição de *Lichtbogen,* e, entre os recursos explorados, estavam presentes sons puros (harmônicos), ruídos (som esmagado, produzido pelo aumento de pressão do arco sobre a corda), os sons microtonais presentes nos glissandos entre harmônicos e processos de

[120] "(…) I understood that in fact even when you think you are creating certain rules for yourself, the process is in fact very rudimentary. You are constantly moderating the issues intuitively, and it´s that intuition which makes the music interesting, not the basic rules, which are in fact quite boring. It´s not interesting if the computer gives you back music consisting of nothing but the rules which you programmed yourself. So after realizing that, I wanted to come back to instrumental work, and I started to analyse instrumental sounds, especially cello sounds with Anssi Karttunen who happened to be living here at that time. I worked little by little, from the creation of compositional material to ways of finding harmonic structures, and then I had my basic tools." (SAARIAHO, 2000, p. 4) Tradução nossa.

transição entre sons puros e ruídos. (SAARIAHO, 1987, p. 129 - 131) Ao descrever os sons gravados a compositora demonstra que compreendia física e mecanicamente as ações envolvidas nos sons resultantes:

> "Aqui eu estava particularmente interessada nos ricos e ruidosos sons do violoncelo obtidos pelo aumento da pressão do arco para produzir um som multifônico. A transição entre estes sons também atraiu a minha atenção. Como pontos de partida eu escolhi dois tipos de transição nas quais o som o som é transformado tão gradativamente quanto possível de um som puro – aqui um harmônico de cordas (natural ou artificial) – para um som muito ruidoso. Aqui é tanto uma questão de aumentar a força do arco como de aproximar-se do espelho ou de deslizar de um harmônico para o outro." (SAARIAHO, 1987, p. 129) [121]

A compositora explica então que estes sons gravados foram analisados de tal forma que diferentes pontos destas transições sonoras foram dissecados e que a partir destas informações as progressões harmônicas foram construídas. A compositora estabelece relações de quase fusão entre as transições sonoras instrumentais, a progressão harmônica e o eixo tímbrico:

> "As transições que são aqui a base da harmonia surgem novamente a partir de uma aplicação do eixo som/ruído. Desta vez, os harmônicos de cordas correspondem a extrema "consonância" deste eixo, enquanto que a "dissonância" é representada por sons ruidosos despedaçados em multifônicos. Aqui as áreas do timbre e da harmonia se unem na medida em que diferentes tipos de técnica estão associados com a harmonia. É assim que um acorde "sob tensão" pode ser tocado com um excesso de pressão do arco, assim como o som originalmente analisado que tinha servido para produzir o acorde em questão." (SAARIAHO, 1987, p. 130) [122]

Segundo Moisala, Karttunen afirma que Saariaho tinha idéias muito claras sobre os sons que ela buscava com os instrumentos de cordas e sobre o que ela queria explorar com ele. A etno-musicóloga discorre sobre esta parceria:

---

[121] "Here I was particularly interested in the rich and noisy sounds of the cello obtained by increasing the pressure of the bow to produce a multiphonic sound. The transitions between such sounds also attracted my attention. As points of departure I chose two types of transition in which the sound is transformed as gradually as possible from one pure sound – here a string harmonic (natural or artificial) – to a very noisy sound. Here it is either a question of increasing the force of the bow whilst approaching the fingerboard or of sliding from one harmonic to another." (SAARIAHO, 1987, p. 129)

[122] The transitions which here are the basis of the harmony again arise from an application of the sound/noise axis. This time the string harmonics correspond to the "consonance" end of this axis, whereas "dissonance" is represented by noisy sounds broken up into multiphonics. Here the areas of timbre and harmony coalesce in so far as different kinds of playing are associated with the harmony. It is thus that a chord "under tension" can be played with an over-pressure of the bow, like the sound originally analyzed which had served to produce the chord in question." (SAARIAHO, 1987, p. 130)

> "Ele [Karttunen] apresentou para ela [Saariaho] detalhes de várias técnicas de arco, o que a ajudou a encontrar as melhores maneiras de realizar suas idéias de som em um instrumento de cordas. As análises de sons de violoncelo aumentaram a sensibilidade de Saariaho às variações constantes do som ao vivo (acústico). Ela estava convencida de que os elementos sonoros poderiam desempenhar um papel importante nas estruturas musicais." (MOISALA, 2009, p. 13) [123]

O violoncelo já fora usado nas primeiras composições de Saariaho como em *Jing* (1979), para soprano e cello e *Im Traume* (1980), para cello e piano. A compositora fala sobre sua preferência por este instrumento:

> "Todos os instrumentos de cordas me interessam muito, mas o violoncelo tem um tamanho adequado para realizar com total controle todas as técnicas de performance nas quais eu estou interessada. O registro do violoncelo é bem amplo e isto faz dele um instrumento muito expressivo." (SAARIAHO, 2014) [124]

O violoncelo possui um vasto registro, atingindo 5 oitavas a partir de seu mais grave dó (a quarta corda solta) até os seus harmônicos mais agudos. O instrumento oferece diversas variações de som claramente audíveis, tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, recursos utilizados por Saariaho. Segundo Moisala

> "As diferentes posições e pressões do arco afetam os parciais, o que também alimenta as ideias sobre cores de som de Saariaho. Ela cria passagens que variam do ruído para texturas claras; o violoncelo produz ruído quando o arco é pressionado com força contra as cordas. A mão esquerda do violoncelista também contribui com a cor do som a forma de vários tipos de glissandos, trillos, vibratos e harmônicos." (MOISALA, 2009, p. 80 – 81) [125]

Saariaho vê na flauta e no violoncelo a possibilidade de criar, em um mesmo instrumento, transições tímbricas extremas realizando instrumentalmente seu eixo tímbrico. Observamos que a presença de intérpretes de alta performance em constante colaboração com a compositora, como Camilla Hoitenga e Anssi

---

[123] "He introduced her to the details of various bowing techniques, which helped her to find the best ways to realize her sound ideas on a string instrument. Analyses of cello sounds increased Saariaho´s sensitivity to the constant variations of the living sound. She was convinced that the sonic elements could play a role in musical structures. Today, Karttunen performs in major concerts houses all over the world. Saariaho has dedicated several works to him." (MOISALA, 2009, p. 13) Tradução nossa.

[124] "All string instruments interest me very much, but cello has a suitable size to realize with a full control all the playing techniques I am interested in. Cello's range is also very wide, and that makes it a very expressive instrument." (SAARIAHO, 2014)

[125] "The different positions and pressures of the bow affect the overtones, which feed Saariaho´s ideas about sound colors as well. She creates passages that vary from noisy to clear textures; the cello produces noise when the bow is pressed hard against the strings. The left hand of the cellist also contributes to sound color in the form of various kinds of glissandos, trills, vibratos, and harmonics." (MOISALA, 2009, p. 80 - 81) Tradução nossa.

Karttunen, permitiu que Saariaho pudesse explorar detalhadamente a realização destas transições na flauta e no violoncelo:

> "Meu gosto pelo violoncelo e pela flauta reflete o fato de que eles são instrumentos muito apropriados para a minha música. Há alguns aspectos claros na minha concepção destes dois instrumentos: por exemplo, a capacidade de criar todo um continuum sonoro que começa com sons barulhentos/ ruidosos - o sussurro no caso da flauta - para ir para os sons puros dos harmônicos. Há certamente também o fato de que eu conhecia uma flautista - Camila Hoitenga - e um violoncelista - Anssi Karttunen - ambos músicos excepcionais, abertos para trabalhar comigo, e eu estou feliz que isso tenha podido ser assim." (SAARIAHO, 1994, p. 13 – 14) [126]

A incorporação dos sons ruidosos e das transições entre extremos tímbricos ao conjunto de técnicas de performance destes instrumentos constituem expansões estéticas e idiomáticas. Karttunen agradece Saariaho por expandir as possibilidades do violoncelo e observa que ela incorporou os elementos explorados à sua linguagem musical:

> "O cello é muito mais rico, em um sentido técnico, graças à Kaija. Seus estudos sobre os diferentes aspectos do som e o fato de que ela quebra as fronteiras [do som convencional do violoncelo] ao adicionar pressão ao arco [sobre as cordas] já não é mais um acidente, mas um evento sonoro desejado. Simultaneamente o som se expande em muitas dimensões diferentes, da escuridão à luz. Esta é uma parte orgânica do mundo de Kaija quando para muitos compositores é apenas um efeito. Kaija transformou o efeito em gramática [musical]." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 82) [127]

Sua primeira peça que incluiu o violoncelo, *Jing*, é um exemplo de composição pós-serialista, contrapontística e atonal. *Im Traume* (1980), para violoncelo e piano, é um exemplo de partitura radical, na qual o violoncelo e o piano não tocam nenhuma nota com técnicas convencionais. De acordo com Karttunen, o conjunto de obras para violoncelo de Saariaho revela uma compositora que usou,

---

[126] "Mon goût pour le violoncelle et la flûte correspond au fait que ce sont des instruments convenant très bien à ma musique. Il y a certains aspects clairs dans ma conception de ces deux instruments: par exemple, la possibilité de créer tout un continuum sonore qui commence par des sons bruités - le chuchotement dans le cas de la flûte - pour aller vers les sons purs des harmoniques. Il y a sûrement aussi le fait que je connaissais une flûtiste - Camila Hoitenga - et un violoncelliste - Anssi Karttunen - tous les deux des musiciens exceptionnels, ouverts au travail avec moi, et je suis contente qu'il ait pu en être ainsi." (SAARIAHO, 1994, p. 13 – 14) Tradução nossa.

[127] "The cello is much richer, in a technical sense, thanks to Kaija. Her studies on the different aspects of sound and that she breaks the borders [of conventional cello sound] by adding bow pressure [to the strings] is no longer an accident but an intended sound event. Simultaneously, the sound expands in many different dimensions, from the dark to the bright. This is an organic part of Kaija´s world when to many composers it is just an effect. Kaija has transformed the effect into [musical] grammar." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 82) Tradução nossa.

nas primeiras obras, tudo o que era tecnicamente possível, factível e imaginável e que, aos poucos, analisou e sintetizou estes elementos em busca daquilo que era realmente necessário em sua música. (KARTTUNEN, 2014, p. 69 - 70) Como fruto desta pesquisa "(...) hoje os elementos mais "inovadores" estão totalmente integrados ao discurso e embora ainda presentes, eles estão menos proeminentes do que em suas primeiras peças." (KARTTUNEN, 2014, p. 70) [128] Elaboramos um quadro com as peças de Kaija Saariaho para violoncelo compostas até o início de 2015, incluindo as peças para violoncelo solo, peças concertantes e peças camerísticas, totalizando vinte e quatro peças. Há ainda duas peças que possuem duas versões (*Notes on Light* e *Neiges*).

Quadro 1 - Obras para violoncelo de Kaija Saariaho.

Cello Solo	**Cello Concertante**	**Música de Câmara**
Petals (1988), para violoncelo com eletrônicos opcionais	*...à La fumée* (1990), para violoncelo, flauta alto e orquestra	*Jing* (1979), para soprano e violoncelo
Près (1992), para violoncelo e eletrônicos	*Amers* (1992), para violoncelo e ensemble	*Im Traume*, (1980) para violoncelo e piano
Spins and Spells (1997), para violoncelo solo	*Notes on Light* (2006), para violoncelo e orquestra	*Nymphéa*, (1987), para quarteto de cordas e eletrônicos
Sept Papillons (2000), para violoncelo solo	*Notes on Light* (2006), para violoncelo e ensemble	*Oi Kuu*, (1990), para clarinete baixo e violoncelo
Etincelles (2007), para violoncelo solo	*Mirage* (2007), para violoncelo, soprano e orquestra	*Gates*, (1991), para flauta, cravo, violoncelo e eletrônicos opcionais
Dreaming Chaconne (2010), para violoncelo solo		*Mirrors* (1997), para flauta e violoncelo
		Cendres (1998), para flauta alto e violoncelo
		Neiges (1998), para oito violoncelos
		Neiges (1998), para doze violoncelos
		Je sens um deuxième coeur (2003), para viola, violoncelo e piano
		Changing Light (2005), segunda versão, para soprano e violoncelo
		Terra Memoria (2006), para quarteto de cordas
		Serenatas (2008), para piano, violoncelo e percussão
		Cloud Trio (2009), para violino, violoncelo e piano
		Light and Matter (2014), para violino, violoncelo e piano

Fonte: ZERBINATTI, Camila Durães. 2015.

[128] "(…) today the more "groundbreaking" elements are fully integrated into the discourse and while they´re still present, they´re now less prominent than in her earlier pieces." (KARTTUNEN, 2014, p. 70)

Como Moisala observa, Saariaho considera os eletrônicos como ferramentas necessárias para a construção de seus mundos sonoros. Mas suas obras mais recentes incluem um menor uso de eletrônicos em comparação com sua produção dos anos 1980. Muitas transições, transformações e glissandos que antes eram produzidos eletronicamente são realizados instrumentalmente em suas últimas obras. Esta é uma importante relação entre a escrita para eletrônicos e a escrita vocal e instrumental da compositora. (MOISALA, 2009, p. 92)

P. Sluyter Sculp.

4 TOCAR *SEPT PAPILLONS* – ASPECTOS DA PERFORMANCE

"Nem é o espírito quem sabe,
é o corpo mesmo,
o ouvido,
o canal lacrimal,
o peito aprendendo:
respirar é difícil."
Adélia Prado

No texto "Teoria feminista, teoria da música, e o problema mente/corpo" (Feminist theory, music theory, and the mind/body problem) a musicóloga, pianista e organista Suzanne Cusick localiza em suas próprias práticas musicais, a musicológica e a interpretativa, o impasse entre tão diferentes *habitus* e condicionamentos que também verificamos durante esta pesquisa sobre *Sept Papillons*, de Kaija Saariaho, que envolveu tanto a pesquisa musicológica quanto a prática da peça: enquanto performers, nós agimos sobre e com aquilo que geralmente chamamos de "música com os nossos corpos", e, enquanto musicólogos(as) somos preparados para agir sobre aquilo que geralmente chamamos de "música com nossas mentes". (CUSICK, 1998, p. 38-46)

A principal diferença para Cusick, nestes dois *habitus*, é que durante o trabalho musicológico estamos propensos a lidar com as características da música enquanto elementos fixos e estabelecidos, porém, a prática instrumental e interpretativa nos inclina a lidar com a música como um organismo vivo ao qual precisamos reagir constantemente. Ela afirma que, ainda mais profundamente, quando pensamos analiticamente sobre música, nós geralmente descrevemos práticas racionais e racionalizadas (ao abordarmos as escolhas e processos composicionais), portanto atividades da mente, com o objetivo de informar estas práticas a outras mentes, ignorando ou negligenciando o fato de que estas práticas da mente não são práticas de forma nenhuma sem as práticas incorporadas ou corpóreas que elas necessitam para existir. (CUSICK, 1998, p. 38-46) Nas palavras de Cusick:

> "Eu penso que há implicações teológicas, morais e de classe para essa negação da carne [do corpo] em uma arte que não pode existir sem a carne, mas o meu trabalho hoje é explorar as implicações feministas desta ilusão. Ao negar as ações corporais envolvidas em qualquer existência da música, temos tomado uma posição sobre um dos nossos dilemas filosóficos mais fundamentais e duradouros de nossa civilização, o tão conhecido problema

> mente/ corpo. (...) Certamente ninguém precisa ser lembrado de como os elementos da dualidade mente/ corpo são [também] de gênero. Metaforicamente, quando teóricos da música e musicólogos ignoram os corpos cujos atos performativos constituem a coisa chamada música, nós ignoramos o feminino. Nós o apagamos de nós, mesmo que ao preço de metaforicamente, silenciar a música. (...) A ideia é de que a teoria da música feminista deve incluir teorizar sobre (e analisar muito cuidadosamente) as práticas dos corpos (reais), bem como as práticas das mentes." (CUSICK, 1998, p. 46) [212]

Neste sentido, ela sugere que uma teoria dos corpos musicais tenha como ponto de partida a teorização baseada e centrada na posição subjetiva do(a) performer justamente porque é o(a) performer e sua prática corporal que são os mais ignorados na concepção mental e racionalista da música. Há conhecimentos específicos sobre uma música, advindos da prática instrumental e interpretativa, que fazem com que os(as) performers sejam também conhecedores(as), assim como musicólogos(as) e teóricos(as), de uma obra musical. A principal diferença na construção de conhecimento entre estas três formas de compreender a música é que, para os(as) performers, este conhecimento é construído através de seus corpos e de suas ações corporais. (CUSICK, 1998, p. 48) Isto porque, como demonstra Cusick, para o(a) performer a obra musical não é apenas a obra, mas é, antes de mais nada, *algo que você faz*:

> "Ao contrário do ouvinte-como-performer-mente ou do crítico-como-performer-mente imaginado por [Edward T.] Cone e outros, um performer real e encarnado conhece qualquer obra como um conjunto de ações a serem coordenadas de formas particulares. A identificação de um performer-com-o-compositor nunca é tão completa como a de um ouvinte; o que impede isso é a sensação de que a obra torna-se temporariamente não-a-obra, mas sim *algo que você faz*. É algo que você *faz* [e] que é, enquanto você estiver fazendo isso, inteiramente coincidente com quem você é. Chegar ao ponto da performance envolve pensar sobre as intenções do compositor, é claro, e entender o que será exigido de você, se você está inclinado a realizar ou contradizer isto. Mas a partitura não é a obra de um performer; nem é a partitura-feita-som a obra: a obra inclui a mobilização de competências previamente estudadas do performer, de modo que incorpora,

[212] "I think there are theological, moral, and class implications to this denial of the flesh in an art which cannot exist without the flesh, but my job today is to explore the feminist implications of this delusion. In denying the bodily actions involved in any music´s existence, we have taken a position on one of our civilization´s most fundamental and enduring philosophical dilemmas, the so-called Mind/Body problem. (…) Surely no one needs to be reminded how the elements in the Mind/Body duality are gendered. Metaphorically, when music theorists and musicologists ignore the bodies whose performative acts constitute the thing called music, we ignore the feminine. We erase her from us, even at the price of metaphorically, silencing the music. (…) the idea that a feminist music theory must include theorizing about (and analyzing with great care) the practices of bodies (real ones) as well as the practices of minds." (CUSICK, 1998, p. 46) Tradução nossa.

> para tornar realidade, para fazer soar, um conjunto de relações que são apenas parcialmente as relações entre os sons." (CUSICK, 1998, p. 47) [213]

Por isso, com o objetivo de complementar o olhar racional, mental e intelectual que tivemos *sobre Sept Papillons* na análise musical com as experiências que pudemos ter durante o estudo prático *com* a peça, ainda em andamento, e com os relatos de intérpretes de altíssimo nível que viveram a experiência da performance *com* esta obra, abordaremos neste capítulo o que podemos chamar, no espírito de Cusick, de uma teorização baseada e centrada na posição subjetiva e incorporada do(a) performer, concebendo a obra *Sept Papillons* como *algo que você faz*, assim como algo que você compreende. Neste sentido, a própria compositora contribui para que esta concepção esteja presente nesta dissertação ao dizer que "é algo que está relacionado a esta escrita verdadeiramente física. (...) Este aspecto da expressão física, eu o sinto cada vez mais forte." (SAARIAHO, 1994, p. 17-18) [214] E também "Nestes últimos anos, tenho desejado ficar fisicamente mais próxima da minha música." (SAARIAHO, 2014, p. 28) [215] Ousamos dizer, levando em conta seus relatos, que a separação ou o problema entre mente e corpo é vivenciado por Saariaho de uma forma mais próxima daquela para a qual aponta Cusick, e distante do dia-a-dia de muitos de nós nas escolas, universidades e conservatórios de música, ou seja, a compositora parece aliar estes dois "meios" de viver a música:

> "Se é realmente divertido ouvir sua música favorita, é porque a música estimula tanto o intelecto quanto os sentidos; ela oferece uma experiência total. Claro que há música com seus aspectos intelectuais ou sensoriais reduzidos ao mínimo, mas eu geralmente não me interesso por isso." (SAARIAHO, 2014, p. 25) [216]

---

[213] "Unlike the listener-as-mental-performer or the critic-as-mental-performer imagined by Cone and others, an actual embodied performer knows any work as a set of actions to be coordinated in particular ways. A performer´s composer-identification is never as complete as a listener Is; what impedes it is the sense that the work temporarily becomes not-the-work, but instead something you do. It is something you do which is, while you´re doing it, entirely coterminous with who you are. Getting to the point of performance involves thinking about the composer´s intentions, of course, and understanding what will be required of you if you are to either realize or contradict them. But the score is not the work to a performer; nor is the score-made-sound the work: the work includes the performer´s mobilizing of previously studied skills so as to embody, to make real, to make sounding, a set of relationships that are only partly relationships among sounds." (CUSICK, 1998, p. 47) Tradução nossa.

[214] "C'est quelque chose qui est en rapport avec cette écriture vraiment physique. Cet aspect de l'expression physique, je le ressens de plus en plus fortement." (SAARIAHO, 1994, p. 17-18) Tradução nossa.

[215] These last years, I´ve wanted to physically get closer to my music." (SAARIAHO, 2014, p. 28) Tradução nossa.

[216] "If it really is fun to listen to your favorite music, that´s because music stimulates both the intellect and the senses; it offers a total experience. Of course there´s music with its intellectual or sensory

É importante esclarecer que Saariaho não desqualifica ou desmerece o trabalho teórico, musicológico e intelectual. Ela, ao contrário, reconhece o espaço e o valor destas atividades, mas o faz sem negar o lugar do corpo, dos sentidos e da performance. Observamos que ela oferece um olhar e, talvez, uma prática, que buscam equilibrar estes diferentes domínios do conhecimento e das práticas musicais:

> "Da mesma forma, as idéias de um compositor também pode ser estudadas por outras pessoas da música a partir das partituras musicais, mas a relação é mais complexa, uma vez que nós lemos música com os nossos olhos, mas ouvimos e a ouvimos com os nossos ouvidos. Os dois são complementares e representam um conhecimento e uma experiência diferentes da música." (SAARIAHO, 2000, p. 112) [217]

Neste sentido, ela compara o trabalho de um(a) compositor(a) ao trabalho de um(a) arquiteto(a). As criações de ambos(as) passam a existir, primeiramente, no papel – ou, mais atualmente, na tela dos computadores. Mas elas só são concretizadas através de materiais concretos, como explica Saariaho:

> "Mas quando a música é concreta, quando ela é materializada? Um passo é anotar os pensamentos musicais do compositor em esboços e partituras, da mesma forma que os arquitetos fazem desenhos para anotar suas idéias e, em seguida, planos técnicos para realizá-los. As partituras musicais como tais, são documentos para compreender a música, mas ainda não a música. (...) Assim, a música é materializada apenas quando soa no espaço, seja tocada ou cantada por músicos." (SAARIAHO, 2000, p. 111) [218]

4.1 Partituras e instrumentistas

Para começar a abordagem desta teorização baseada e centrada na posição subjetiva e incorporada do(a) performer, concebendo a obra *Sept Papillons* como *algo que você faz*, escolhemos realizar uma trajetória expositiva que fale também de

---

aspects reduced to a minimum, but I´m usually not interested in that." (SAARIAHO, 2014, p. 25) Tradução nossa.

[217] "The same way, the composer´s ideas can also be studied by other music people from musical scores, but the relation is more complex, since we read music with our eyes, but hear and listen to it with our ears. The two are complementary and represent a different knowledge and experience of music." (SAARIAHO, 2000, p. 112) Tradução nossa.

[218] "But when is music concrete, when is it materialized? One step is to write down the composer´s musical thoughts in sketches and scores, the same way as architects make drawings to note their ideas, and then technical plans to realize them. Musical scores as such are documents to realize the music, but not yet music. Thus, music is materialized only when sounding in space, whether played or sung by musicians" (SAARIAHO, 2000, p. 111) Tradução nossa.

nosso caminho prático com a peça, ainda em desenvolvimento. Nosso primeiro passo foi ouvir a peça, apaixonar-se por esta música, ter o desejo de tocá-la e de compreender, de alguma maneira, como algo tão encantador e único é construído e... comprar a partitura. Com a partitura em mãos, olhamos e tentamos ler, apenas visualmente, o texto musical de Saariaho.

Visualmente, assim como sonoramente, a peça parecia “simples” do ponto de vista técnico: uma partitura curta, com um número relativamente pequeno de notas e estruturação rítmica aparentemente tradicional e regular. É verdade que haviam muitas indicações de mudanças de ponto de contato do arco, de mudanças de timbre, um número grande harmônicos, mudanças de tempo e algumas indicações de pressão excessiva. Mesmo assim, o que queremos dizer agora do ponto de vista da decifração da partitura, é que *Sept Papillons* não assusta os(as) intérpretes em um primeiro momento quando comparada a obras de extrema complexidade do repertório violoncelístico contemporâneo como as obras *Sequenza XIV* (2002) de Luciano Berio, *Nomos Alpha* (1965) de Iannis Xenakis ou *Time and Motion Study* (1973- 1976) de Brian Ferneyhough. A pianista e musicóloga Kathleen Coessens descreve a relação dos(a) instrumentistas com as partituras, como fontes de instruções e de expressão:

> "Apesar de ser um panorama visualmente fixo, a decodificação de uma partitura e sua realização implica uma narrativa no tempo, um desdobramento de ações. Em um extremo, a partitura pode ser considerada como uma espécie de comando, uma série de direções - como tocar, qual material, o que vem em primeiro lugar e posteriormente no tempo, quão longo ou alto isto deve ser. No outro extremo, ela deixa em aberto a interpretação da expressão artística. A partitura, como tal, tem características referentes tanto à liberdade quanto à restrição. (...) As duas polaridades - instrução e expressão - se referem à ação, e ainda mais à performance." (COESSENS, 2013, p. 178-179) [219]

Ao tentar começar a tocar a peça de fato e lê-la instrumentalmente, entretanto, alguns elementos se mostraram muito mais desafiadores do que um primeiro “olhar” ingênuo fez parecer. O número de requisições para cada nota tocada é bastante alto do ponto de vista da coordenação das ações do(a) performer,

[219] “While being a visually fixed overview, a score´s decoding and realization implies a narrative in time, an unfolding of actions. At one extreme the score can be considered as a kind of command, a series of directions – how to perform, which material, what comes first and next in time, how long or loud it should be. At the other extreme it leaves open the interpretation of artistic expression. The score as such has characteristics pertaining to both freedom and constraint. (…) Both polarities – instruction and expression – refer to action, and further to performance.” (COESSENS, 2013, p. 178-179) Tradução nossa.

muito mais alto do que a partitura deixa transparecer. E, além disso, diferem expressivamente de muitos procedimentos da técnica tradicional e convencional do violoncelo, o que implica em um esforço com dois objetivos interdependentes: 1-realizar as requisições de Saariaho; 2-des-condicionar alguns padrões técnicos de ações com o violoncelo. Isto porque a realização de algumas das requisições da compositora não trata apenas de realizar algo novo ou inédito, mas também de realizar ações que foram banidas do treinamento técnico tradicional e consideradas como “incorreções” ou “deficiências técnicas”. Observamos, no próprio corpo, o que Moisala afirma:

> "As partituras de Saariaho podem, à primeira vista, parecer ser preenchidas com vários tipos diferentes de informações simultâneas e detalhes difíceis, como nas constantes mudanças nas indicações de andamento e escalas e conselhos adicionais. Saariaho também anota aspectos, tais como mudanças no timbre e sonoridade bem como vibratos detalhados e outras técnicas de performance. Tais partituras são árduas para os músicos que não estão familiarizados com o seu pensamento musical. (...) As novas técnicas de performance e a hierarquia não-convencional dos parâmetros musicais incluídos na música de Saariaho desafiam os performers que estão acostumados com a música clássica convencional a encontrarem novas maneiras de usar seus corpos." (MOISALA, 2009, p. 64-85) [220]

Vamos agora abordar alguns destes desafios.

4.2 Harmônicos

Como dissemos anteriormente, *Sept Papillons* possui um grande número de harmônicos naturais e artificiais, sendo que a maioria deles é do primeiro tipo. A predominância deste tipo de nota é tamanha que tivemos que realizar uma transcrição das alturas para viabilizar a análise, principalmente no que diz respeito ao estudo analítico na dimensão das alturas. *Sept Papillons*, composta no ano 2000, não é a primeira peça a utilizar os harmônicos do violoncelo de forma tão extensiva e estrutural. De acordo com a violoncelista Frances-Marie Uitti, Maurice Kagel (1931-2008) compôs uma obra completamente baseada em harmônicos em 1971,

[220] “Saariaho´s score may, at first glance, seem to be filled with several different kinds of simultaneous informations and difficult details, such as constantly changing tempo markings and scales and additional advice. Saariaho also notates aspects such as changes in timbre and sonority as well as detailed vibratos and other playing techniques. Such scores are demanding for musicians who are unfamiliar with her musical thinking. (...) The new playing techniques and unconventional hierarchy of musical parameters included in Saariaho´s music challenge performers who are used to conventional art music to find new ways to use their bodies.” (MOISALA, 2009, p. 64-85) Tradução nossa.

dedicada ao violoncelista Siegfried Palm, *Siegfriedp'*. (UITTI, 1999, p. 215) Vale a pena mencionar também duas peças brasileiras escritas com harmônicos que integram a coletânea "Violoncelo XXI": *Parciais em Pares* (2010) para violoncelo solo, de Maurício De Bonis, permeada por harmônicos e bicordes de harmônicos, e, *Ligetianina* (2009) para dois violoncelos, de Alexandre Ficagna, totalmente construída com harmônicos naturais em posições agudas (na metade superior do espelho). (SILVA, 2012, p. 23-33) A violoncelista e pesquisadora Caroline Bosanquet, em seu excelente livro "A vida secreta das cordas do violoncelo: Harmônicos para violoncelistas" (The Secret Life of Cello Strings: Harmonics for Cellists) oferece outros exemplos do repertório do violoncelo nos quais os harmônicos foram utilizados de forma ornamental, em pequenas passagens. (BOSANQUET, 1996, p. ii)

Durante minha formação com o violoncelo recebi instruções sobre os harmônicos que compartilho com a maioria dos(as) instrumentistas com os quais converso: os harmônicos são geralmente apresentados como recursos ornamentais, que podem adicionar possibilidades expressivas e tímbricas ao instrumento e expandir o registro do violoncelo. Eles são, entretanto, estudados, explicados e praticados apenas quando fazem parte do repertório, geralmente em peças como o segundo movimento do *Concerto em lá menor* de Camille Saint Saens (1835-1921), o segundo movimento do *Concerto* de Edward Elgar (1857-1934) e em peças virtuosísticas como a *Gavotte* de David Popper (1843-1913).

Pode-se dizer que os harmônicos passaram a ser utilizados nas composições para violoncelo de forma mais ampla e às vezes até estrutural, como é o caso de *Sept Papillons*, a partir da segunda metade do século XX. As peças deste período são raramente trabalhadas durante a formação instrumental dos(as) violoncelistas brasileiros(as), uma realidade que começou a mudar nos últimos anos, com o trabalho de professores(as) que incluem o repertório deste período em suas aulas. Mesmo assim, com relação aos harmônicos, o estudo desta técnica se dá diretamente no repertório, ao contrário de outros elementos da técnica que são aperfeiçoados através de métodos e estudos específicos. Neste sentido, conforme assinala Ellen Fallowfield, o livro de Caroline Bosanquet se destaca, não apenas como o único livro sobre e método de estudo dos harmônicos no violoncelo disponível mas também como um dos únicos métodos que trabalham de maneira

prática, com exercícios de dificuldade crescente, um elemento essencial na performance do repertório contemporâneo. (FALLOWFIELD, 2009, p. 3)

Este livro foi *essencial* em minha caminhada com *Sept Papillons* porque esta peça lida, principalmente, com harmônicos naturais em suas posições da metade inferior das cordas. Estes são harmônicos bem diferentes daqueles que estão geralmente presentes no repertório tradicional do violoncelo que, em sua maioria, são ou harmônicos artificiais que utilizam o mesmo "modelo" de escrita e decifração de alturas (em geral, em intervalos de quarta ou quinta justas) ou dos harmônicos naturais utilizados na metade superior das cordas, ou seja, escritos e audíveis nas mesmas alturas que as notas presas convencionais. Ao contrário destes dois tipos de harmônicos, os harmônicos naturais da metade inferior das cordas são notados em posições completamente outras do que as alturas nas quais eles soam de fato. E, além disso, a "lógica" de sua localização na corda é matemática e não segue a ordem de localização convencional dos graus conjuntos com a qual os(as) violoncelistas estão acostumados.

Bosanquet afirma inclusive que decidiu escrever seu livro justamente porque viu que estudantes de graduação que não eram seus(uas) alunos(as) repetidamente vinham lhe pedir ajuda especificamente por conta das confusões, dificuldades e ambigüidades que cercam a escrita e a decifração de harmônicos. Ela observou também outras deficiências que agravavam o problema:

> "(...) os alunos da graduação freqüentemente pediam ajuda na interpretação da notação não-padronizada na música orquestral, geralmente do século XX, onde o que estava na página era, por vezes, completamente ambíguo. (...) Além de ter que sofrer com a inconveniência da notação não-padronizada de harmônicos, a maioria dos violoncelistas também não tem clareza sobre os padrões [matemáticos] subjacentes dos nodos dos harmônicos." (BOSANQUET, 1996, p. ii) [221]

Patricia e Allen Strange concordam com Bosanquet neste sentido, apontando, de maneira geral para todos(as) os(as) instrumentistas de cordas, também os problemas de falta de entendimento dos harmônicos, das dificuldades com a

[221] "(…) college students often asked for help in interpreting the unstandardised notation in orchestral music, usually twentieth-century, where what was on the page was sometimes completely ambiguous. (…) In addition to having to suffer the inconvenience of unstandardised notation of harmonics, most cellists were also unclear about the underlying patterns of the harmonic nodes." (BOSANQUET, 1996, p. ii) Tradução nossa.

notação e com a performance. Sugerem que um entendimento básico de acústica pode ajudar a solucionar estes problemas:

> "De todas as técnicas convencionais de performance disponíveis para os artistas de cordas, a execução de harmônicos tem apresentado a maior confusão tanto para compositores como para os intérpretes. A maioria dos instrumentistas aprendem harmônicos por repetição [imitação] e nem sempre entendem por que certas alturas são encontradas em determinados pontos da corda. Os instrumentistas muitas vezes desconhecem que mudando a corda ou a posição de um harmônico pode-se produzir variações significativas no timbre e, em alguns casos, facilitar a performance de uma passagem. A notação de harmônicos é uma tal caixa de pandora que muitas vezes é evitada nas classes iniciais de orquestração. Com uma compreensão dos princípios básicos de acústica, pode-se facilmente deduzir todas e quaisquer possíveis posições de harmônicos e as práticas de notação padronizadas podem ser esclarecidas." (STRANGE e STRANGE, 2001, p. 113) [222]

Com o objetivo de compartilhar, em língua portuguesa, as descobertas desta pesquisa, vamos expor aqui as informações essenciais sobre harmônicos. Sobre a definição do que é um harmônico, nos basearemos principalmente em Bosanquet. Ela explica que os harmônicos em um instrumento de cordas estão total e absolutamente relacionados à série harmônica (a seqüência numérica 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 e etc.), descoberta pelo filósofo grego Pitágoras, por volta do ano 500 A. C. Se uma única nota de um instrumento musical é tocada, muitos harmônicos (ou parciais) de diferentes freqüências estarão presentes naquele único som, compõe aquele único som.

Em um instrumento de cordas é possível isolar um harmônico escolhido a partir de uma nota fundamental (no caso dos harmônicos naturais, uma corda solta) tocando um nodo (nodos são os pontos nos quais as cordas são divididas em proporções absolutamente iguais). Se uma corda friccionada pelo arco for tocada exatamente em seu ponto médio (1/2) ela vibrará em duas metades iguais, cada metade soando uma oitava acima da corda solta (a fundamental). Nós geralmente chamamos este som resultante de harmônico natural. Se um dos dois nodos que

---

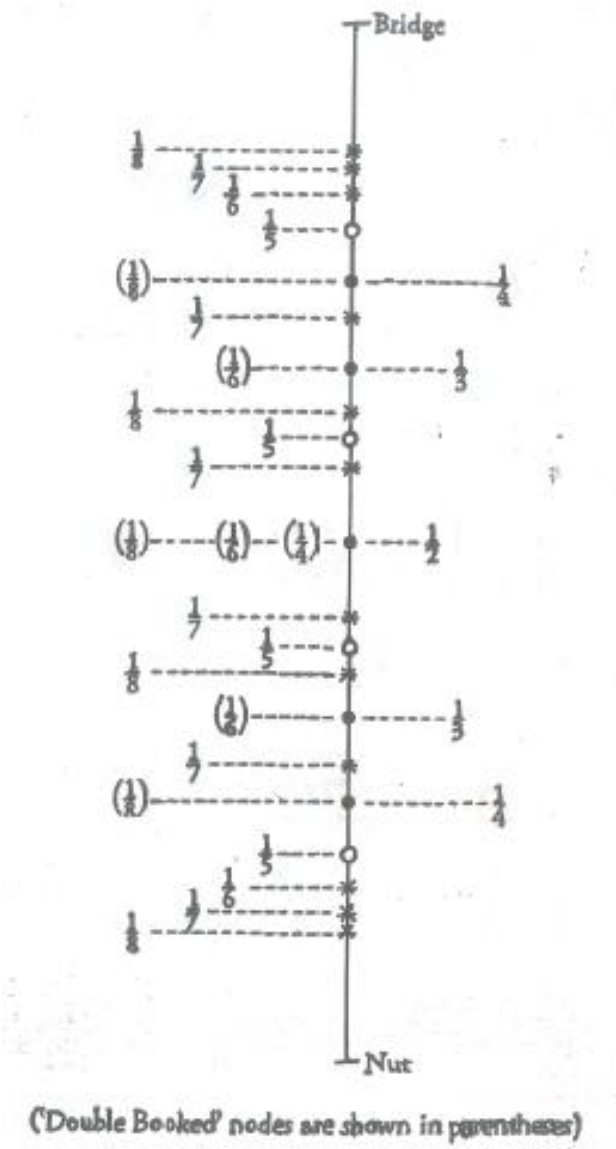
[222] "Of all the conventional performance techniques available to string performers, the execution of harmonics has presented the most confusion for both composers and performers. Most players learn harmonics by rote and do not always understand why certain pitches are found at certain points on the string. Players are often unaware that by varying the string or position of a harmonic one can produce significant variations in timbre and, in some cases, facilitate the performance of a passage. The notation of harmonics is such a can of worms that it is often avoided in basic orchestration classes. With a grasp of the basic principles of acoustics, one can easily deduce any and all possible harmonic placements and standard notational practices can be clarified." (STRANGE e STRANGE, 2001, p. 113) Tradução nossa.

dividem a corda em três partes iguais (1/3) for tocado, todas as três partes da corda vibram em uníssono na altura de uma décima segunda acima da fundamental. O princípio de dividir a corda em partes iguais ao tocar seus pontos nodais, ou em seus nodos, é teoricamente infinito. Porém, em uma corda de violoncelo, o máximo possível de nodos é trinta e dois, por conta da proximidade dos dedos com o cavalete. (BOSANQUET, 1996, p. 1)

Para que fosse possível visualizar a multiplicidade e a localização dos nodos ao longo de uma corda de violoncelo Bosanquet criou um mapa de todos os nodos até o 1/8 harmônico. Ela chama a atenção para o fato de que os nodos da metade inferior (a parte que vai do meio da corda até as cravelhas) formam uma imagem espelhada dos nodos da metade superior (a parte que vai do meio da corda até o cavalete). (BOSANQUET, 1996, p. 12) É importante lembrar que, na posição de performance, o violoncelo fica perpendicular ao chão, portanto, o que os(as) violoncelistas chamam de metade superior do instrumento se refere à parte do instrumento no qual produzimos os sons mais agudos. O inverso vale para a metade chamada de inferior: é nesta parte que tocamos os sons mais graves do instrumento. Os adjetivos superior e inferior se referem às freqüências sonoras obtidas com as notas presas e não à relação do espelho do violoncelo com o chão.

Bosanquet também esclarece que, embora cada altura (de harmônico) ocorra teoricamente de maneira igual nos nodos distribuídos pela corda, quando mais de um nodo coincidem no mesmo ponto da corda (por conta das proporções matemáticas) o(s) nodo(s) relativo(s) à altura mais aguda será(ão) anulado(s) pelo nodo que corresponder à altura mais grave (e portanto ao harmônico mais próximo da fundamental) naquele nodo. (BOSANQUET, 1996, p. 12). No mapa de Bosanquet os nodos estão indicados pela posição numérica que ocupam na série harmônica (1/2, 1/3, etc.). Os nodos 1/2, 1/3 e 1/4 são indicados por um círculo preto, o nodo 1/5 é indicado por um círculo branco e os nodos 1/6, 1/7 e 1/8 são indicados por um asterisco. Os nodos coincidentes que são anulados estão entre parênteses. Do ponto de vista da performance, o mapa de Bosanquet é bastante esclarecedor para os(as) violoncelistas pois é apresentado na posição vertical, a mesma na qual o espelho do violoncelo fica em situação de performance. A Figura 68 mostra o mapa de nodos de Bosanquet:

Figura 68 - Mapa vertical dos nodos do violoncelo até o harmônico 1/8.

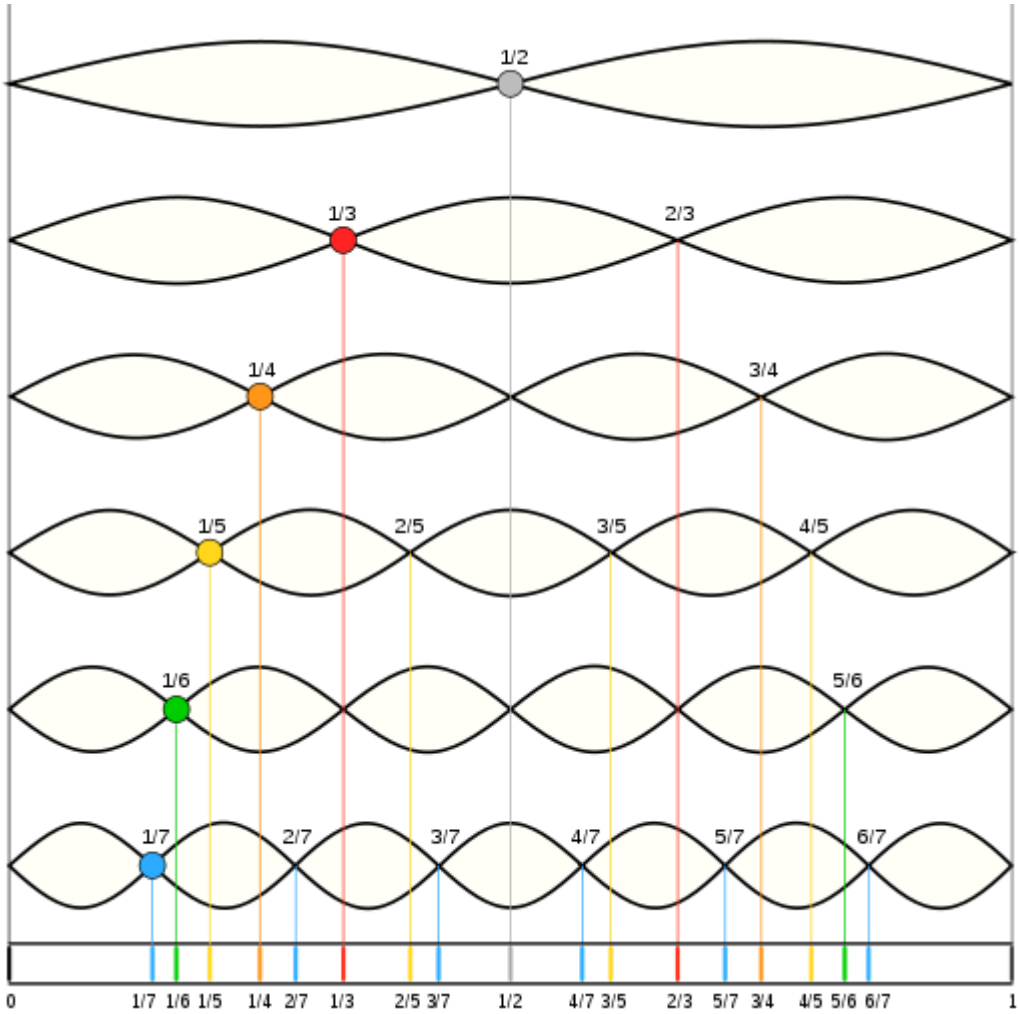


Fonte: BOSANQUET, Caroline. 1996: 12.

O violoncelista e pesquisador Russell Rolen elaborou uma figura que ilustra a distribuição espacial e matemática dos nodos de uma corda solta do violoncelo, em posição horizontal, para seu trabalho multimídia de doutorado, disponibilizado no web site Modern Cello Techniques. Do ponto de vista teórico e musicológico, a figura em posição horizontal de Rolen ilustra as proporções matemáticas entre os nodos de uma forma mais clara. Por isso, apresentaremos esta figura para que seja possível visualizar a relação de espelhamento proporcional das distâncias entre os nodos da metade inferior e superior do violoncelo, divididas aqui pelo ponto 1/2. É importante ressaltar algumas diferenças entre a figura de Rolen e o mapa de Bosanquet.

Rolen define como ponto zero ou início da corda a extremidade das cravelhas e, por isso, chama, por exemplo, os nodos do quarto harmônico, relativos à divisão da corda em quatro partes iguais, de 1/4, 2/4, 3/4 e 4/4, respectivamente. Bosanquet, por sua vez, preferiu considerar cada um dos nodos do quarto harmônico como um ponto correspondente à um quarto da corda. Além disso, Bosanquet aponta todos os nodos, mesmo aqueles que são dupla ou triplamente coincidentes. No caso de pontos coincidentes Rolen, na Figura 69 indica apenas os nodos que soam de fato:

Figura 69 - Distribuição espacial e proporcional dos nodos em uma corda solta do violoncelo.



Fonte: ROLEN, Russell. 2015.

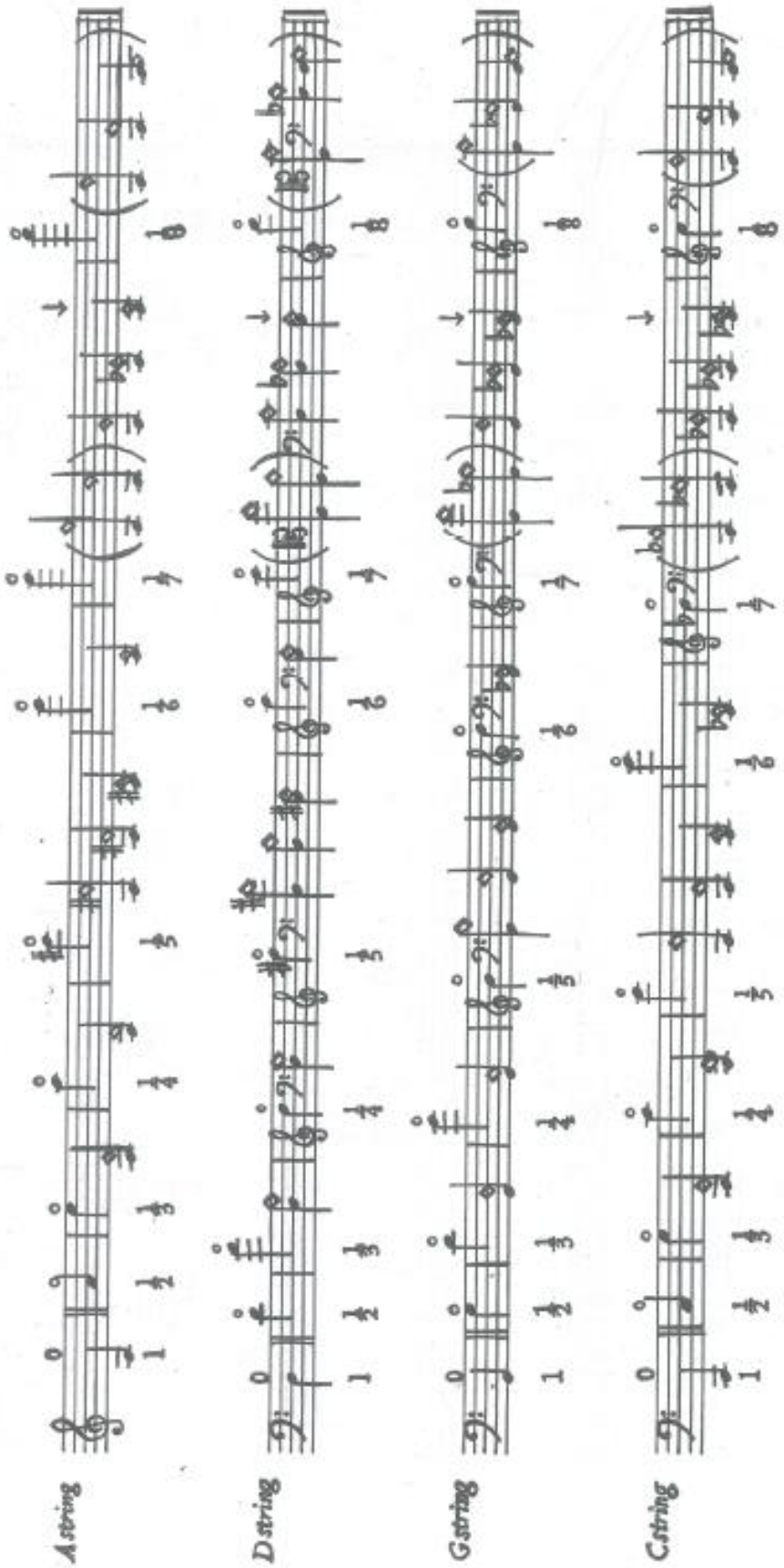
Caroline Bosanquet também elaborou uma lista de referência com todos os nodos de cada uma das cordas do violoncelo, até o 1/8 harmônico, em notação musical. Sobre a notação desta lista ela explica que:

> “O nodo mais próximo ao cavalete de cada harmônico é a mesma altura que a corda presa no mesmo lugar [posição]. Um pequeno círculo acima da cabeça da nota indica que ela é um harmônico. Os demais nodos de cada harmônico são escritos com um diamante branco que mostra onde tocar a corda, e com uma nota inferior redonda indicando a fundamental (ou seja, em qual corda tocar). Nodos entre parênteses não são confiáveis, e não são recomendados. ⇩ indica um nodo que é mais grave do que a altura escrita, e para os quais não há nenhuma altura escrita exata disponível." (BOSANQUET, 1996, p. 13) [223]

Como esta lista é extensa e melhor lida na horizontal, giramos a figura para que ela possa ser lida aqui. A Figura 70 apresenta a lista de nodos em notação:

[223] “The nearest node to the bridge of each harmonic is the same pitch as the stopped note in the same place. A small circle above the note head indicates that it is a harmonic. The remaining nodes of each harmonic are written with a white diamond showing where to touch the string, and with a lower round note giving the fundamental (i.e. which string to play on). Node sin brackets are unreliable, and not recommended. Indicates a node that is lower than written pitch, and there is no exact written pitch available.” (BOSANQUET, 1996, p. 13) Tradução nossa.

Figura 70 - Lista dos nodos das cordas do violoncelo, em notação.



Fonte: BOSANQUET, Caroline. 1996: 13.

Os harmônicos artificiais são criados a partir do mesmo princípio matemático da série harmônica. A diferença é que a altura fundamental é criada “artificialmente”, por um dedo que prenda a corda em uma altura determinada e, assim, estabeleça um novo comprimento da corda. Outro dedo toca a corda na altura de um dos nodos desta nova fundamental. Os nodos usados nos harmônicos artificiais são geralmente aqueles dos harmônicos 1/3, 1/4, 1/5 ou 1/6.

A violinista e pesquisadora Megan Atchley, que desenvolve sua carreira principalmente como intérprete de música contemporânea, fala sobre as dificuldades, os desafios e ganhos técnicos que os harmônicos nas composições para cordas friccionadas de Saariaho trazem aos(às) intérpretes:

> “Saariaho cria inúmeras cordas duplas com um harmônico e uma nota "normal" [nota presa ou corda solta] que são difíceis de balancear porque o intervalo é tão grande e amplo e a afinação normal sobressai ao ouvido com muito mais facilidade. Ela também usa harmônicos que são incrivelmente frágeis e difíceis de fazer soar. Apesar de eu já ter tocado harmônicos que são difíceis para muitos jovens compositores, estes são diferentes porque Saariaho os escolhe especificamente por conta de sua fragilidade, e não apenas por conta de sua altura. Para complicar ainda mais o som harmônico tradicionalmente puro, Saariaho emprega transições lentas de som normal para harmônicos que envolvem a elevação gradual do dedo para que ele repouse levemente no topo da corda, enquanto o arco está sendo friccionado, e trilos entre som harmônico e som [nota] “normal”. Estas transições são especialmente satisfatórias porque há uma gama tão variada de ruído entre os dois tipos de sons. Elas também fornecem uma expansão das capacidades expressivas da minha mão esquerda, sentida fisicamente à medida que vibrações [sonoras] mais variadas entram no meu corpo através da ponta dos meus dedos, assim como uma definição mais aberta do que significa ter um "bom" contato com a corda.” (ATCHLEY, 2011, p. 10) [224]

Fizemos algumas observações sobre as dificuldades e ganhos técnicos trazidos pelos harmônicos de *Sept Papillons*. A primeira observação diz respeito à localização extremamente precisa que os harmônicos da peça – quase todos harmônicos naturais- exigem para que possam soar. Isto envolve também uma

[224] “Saariaho creates numerous double stops with one harmonic and one “normal” pitch that are difficult to balance because the range is so large and the normal pitch pops out toward the ear much more easily. She also uses harmonics that are incredibly fragile and difficult to make sound. Though I have played difficult harmonics for many young composer, this is different because Saariaho picks them specifically for their fragility, rather than only for their pitch. To further complicate the traditionally pure harmonic sound, Saariaho employs slow transitions from normal sound to harmonics that involve gradually lifting the finger to sit lightly on top of the string while the bow is being drawn, and trills between harmonic and normal tone. These are especially satisfying transitions because there is such a diverse range of noise between the two kinds of sounds. They also provide an expansion of my left-hand’s expressive capabilities, felt physically as more varied vibration entering my body through my fingertips, as well as a more open definition of what it means to make “good” contact with the string.” (ATCHLEY, 2011, p. 10) Tradução nossa.

atenção constante com as relações de pressão e velocidade do arco porque Saariaho quase sempre indica mudanças de ponto de contato para as notas em harmônicos. Em geral, vários(as) autores(as) recomendam que, ao tocar harmônicos, o(a) violoncelista posicione o arco próximo ao cavalete por conta das freqüências agudas dos harmônicos e também porque eles soam melhor quando são tocados com maior pressão. Entretanto, esta “regra” não possui muita utilidade quando Saariaho indica *sul tasto* como ponto de contato para harmônicos, ou ainda quando ela solicita que, durante um único harmônico, façamos a transição entre diferentes pontos de contato. Ellen Fallowfield aborda as dificuldades que as mudanças constantes de pontos de contato do arco durante a execução de harmônicos trazem ao(à) intérprete:

> “Em comparação com a[s notas de] corda presa, os harmônicos são sensíveis à mudanças relativas de velocidade do arco, de pressão e de pontos de contato. Para os harmônicos agudos, nos quais o dedo que toca a corda pode estar muito perto de vários outros pontos de contato [de outros nodos], leves alterações na velocidade/pressão do arco ou no ponto de contato podem causar mudanças entre esses harmônicos vizinhos, mesmo que a posição da mão esquerda permaneça estável." (FALLOWFIELD, 2009, p. 139) [225]

A execução dos bicordes de harmônicos é freqüente em *Sept Papillons*. Posto que cada harmônico possua um ponto de contato e graus específicos de pressão e velocidade do arco para que possam soar, a realização simultânea de dois harmônicos exige estudo e sensibilidade do(a) intérprete que com eles se aventura, conforme explica Ellen Fallowfield:

> “Os harmônicos podem ser tocados simultaneamente. Para sons pinçados [pizzicati] e percutidos isto é relativamente de fácil realização. No entanto, harmônicos “duplamente-tocados” pelo arco são restritos em comparação com as cordas presas. As específicas e limitadas condições de velocidade e pressão de arco para cada harmônico significam que o ponto 'ideal' de velocidade, de pressão e de ponto de contato de arco de um [harmônico] pode não servir ao outro. Uma vez que esta margem é muito estreita, pode ser difícil de manter um som consistente para harmônicos duplamente-tocados. A redução substancial de volume, especialmente entre os

[225] “Compared with the stopped string, harmonics are sensitive to relative changes in bow speed, pressure and point of contact. For high harmonics, where the touching finger might be very close to several touch points, slight alterations in bow speed/pressure or point of contact can cause shifts between these neighbouring harmonics, even if the left-hand position remains steady." (FALLOWFIELD, 2009, p. 139)

> primeiros harmônicos, também pode tornar o equilíbrio dos toques duplos [cordas duplas] difícil de controlar." (FALLOWFIELD, 2009, p. 144) [226]

Encontramos recomendações diferentes com relação aos bicordes de harmônicos. Uma delas sugeria que o(a) violoncelista encontrasse um ponto "ideal" entre as melhores condições de localização, pressão e velocidade do arco para cada um dos harmônicos. Já Bosanquet recomenda que "Se dois harmônicos precisam ser tocados juntos como um acorde, toque o arco no ponto de contato apropriado e com mais firmeza para a mais *grave* das duas notas, e a nota mais aguda crescerá a partir desta." (BOSANQUET, 1996, p. 2) [227] Em nossa prática com a peça a recomendação de Bosanquet foi de grande ajuda e produziu uma boa combinação de volume e de timbre nos bicordes de harmônicos.

Outra recomendação geralmente expressa em textos técnicos que não se aplica à performance de peças como *Sept Papillons* diz respeito ao equilíbrio, ao balanceamento do volume durante a performance de bicordes de notas em harmônicos com notas "normais", como diz Atchley. Isto porque, se a recomendação em geral aponta para um "apoio" maior nas notas graves dos bicordes (sejam eles de notas presas ou de harmônicos), isto não pode ser aplicado em bicordes que misturam notas com conteúdos de parciais tão discrepantes, como harmônicos e notas presas ou harmônicos e cordas soltas. Em ambos os casos uma sensibilidade extrema na mão e no braço direito são necessários para que seja possível alcançar um resultado satisfatório, de equilíbrio e qualidade sonoros. De forma geral, podemos afirmar, a partir de nossa prática com a peça, que é recomendável que a nota tocada em harmônico seja mais valorizada através da pressão do arco e que o(a) violoncelista tente diminuir o peso sobre a corda solta ou presa que acompanha o harmônico pois estas notas naturalmente soam com maior volume e conteúdo de parciais do que os harmônicos.

---

[226] "Harmonics can be played simultaneously. For plucked and struck tones this is relatively easily achieved. However, 'double-touching' bowed harmonics is restricted compared with the stopped string. The particular, narrow requirements of bow speed and bow pressure for each harmonic mean that the 'ideal' bow speed, pressure and contact point of one might not suit another. Since this margin is so narrow, a consistent sound for double-touched harmonics can be difficult to maintain. The substantial reduction in volume, especially between the first few harmonics can also make the balance of double touches difficult to control." (FALLOWFIELD, 2009, p. 144) Tradução nossa.

[227] "If two harmonics are to be played together as a chord, bow at the appropriate point of contact and more firmly for the lower of the two pitches, and the higher pitch will grow from it." (BOSANQUET, 1996, p. 2) Tradução nossa.

Tocar trechos inteiros com harmônicos naturais como é o caso do *Papillon I*, com trilos entre harmônicos naturais, cordas duplas de harmônicos naturais e arpejos de harmônicos naturais exige uma outra "atitude" da mão esquerda do(a) violoncelista, extremamente precisa (pois qualquer milimétrico deslize ocasiona a "perda" do harmônico") e ao mesmo tempo, leve, para que os dedos toquem as cordas sempre com o nível adequado de contato. Já os trechos que alternam notas presas ou cordas soltas e harmônicos, ou ainda aqueles compostos por harmônicos naturais e artificiais exigem uma grande maleabilidade e controle muscular da mão esquerda, para que seja possível realizar todas as mudanças de pressão sobre a corda que são necessárias.

Conforme descrito por Megan Atchley anteriormente, Saariaho proporciona ainda uma experiência extrema de mudanças de pressão e peso na mão esquerda quando solicita ao(à) violoncelista que realize glissandos entre notas em harmônicos e notas presas e vice-versa. Em *Sept Papillons* este tipo de glissando está sempre acompanhado por mudanças no ponto de contato do arco, às vezes realizadas simultaneamente à pressão excessiva do arco, ações que enfatizam ainda mais a transição dos glissandos. Podemos ver aí a concretização de "espaços transicionais" instrumentais, realizados em um único instrumento por Saariaho, através da combinação de diferentes tipos de ações instrumentais.

Outro modo encontrado por Saariaho para explorar os harmônicos tímbrica, rítmica, textural e gestualmente são os trillos de harmônicos naturais. A compositora solicita a realização de trillos entre nodos próximos, mas nem sempre adjacentes, como é o caso do trillo inicial da obra. Bosanquet observa que quando tocamos trillos entre dois nodos diferentes "(...) a corda inteira está vibrando porque dedos individuais tocam nodos individuais consecutivamente." (BOSANQUET, 1996, p. 37) [228] Isto quer dizer que a realização de trillos entre harmônicos é bastante diferente da realização de trillos entre notas presas: nestes, geralmente deixamos o dedo responsável pela altura mais grave "parado" na corda e realizamos o trillo através da articulação do dedo responsável pela nota mais aguda, o que possibilita que uma grande velocidade seja facilmente alcançada.

Já no caso dos trillos entre harmônicos nenhum dos dedos pode "ficar" na corda porque isto impede que o harmônico gerado pelo outro dedo soe. Assim, um

[228] "(…) the entire string is vibrating because single fingers touch single nodes consecutively." (BOSANQUET, 1996, p. 37) Tradução nossa.

movimento mais amplo de articulação, envolvendo quase sempre toda a mão esquerda, é necessário nos trillos entre harmônicos. Nos trillos entre harmônicos ambos os dedos precisam estar extremamente leves ao tocarem a corda. Para que estes trillos soem com velocidade uma prática considerável é necessária, além de extrema precisão na localização da mão esquerda e de seus dedos a fim de que os harmônicos não “escapem”. Segundo Ellen Fallowfield:

> “Trillos entre dois harmônicos na mesma corda tocados com arco são de difícil realização. A corda tem uma tendência de 'grudar' [permanecer] em uma nota harmônica específica depois que o dedo é removido do ponto de toque e freqüentemente apenas a primeira nota é ouvida. Se é possível combinar os dois pontos de toque para produzir um harmônico diferente, então um harmônico mais agudo agregado estará muitas vezes presente no som [resultante], ao invés ou assim como o trilo a que se destinam. Este é o caso dos trillos rápidos particularmente. Trillos de baixa velocidade entre harmônicos naturais são muito mais facilmente produzidos, especialmente se os dedos que realizam o trillo pinçam a corda levemente à medida que a liberam." (FALLOWFIELD, 2009, p. 145) [229]

4.3 Pressão excessiva do arco (*overpressure*)

De acordo com Pirkko Moisala, uma característica típica do violoncelo de Saariaho é a “quebra” do som através do uso de pressão excessiva do arco próximo ao cavalete. Esta marca pode ser encontrada tantos nas peças para violoncelo solo, nas peças de música de câmara, nas obras orquestrais e já pode ser encontrada nas primeiras obras da compositora como *...sah den Vögeln* (...viu o pássaro), de 1981. (MOISALA, 2009: 81) Esta técnica cria uma grande quantidade de sons ruidosos indefinidos. De acordo com o violoncelista Dylan Messina:

> "Esta técnica, defendida por Kaija Saariaho, é realizada pelo uso de pressão de arco pesada perto do cavalete, o que resulta em um som ruidoso e triturado que soa ao mesmo tempo claro e escuro. Além disso, esta técnica distorce completamente a altura tornando-a quase não identificável com a altura escrita. Devido à quantidade de esforço físico e o controle necessários para atingir este efeito é difícil de sustentá-lo por muito longos períodos de tempo; ele é melhor utilizado em passagens de média duração,

[229] “Bowed trills between two harmonics on the same string are difficult to perform. The string has a tendency to ‘stick’ at a particular harmonic pitch after the finger is removed from the touching point and so often only the first pitch is heard. If it is possible to combine the two touch points to produce a different harmonic then an aggregate higher harmonic is often present in the sound instead of or as well as the intended trill. 223 This is particularly the case for fast trills. Low speed trills between natural harmonics are much more readily produced, especially if the trilling fingers pluck the string lightly as they release it." (FALLOWFIELD, 2009, p. 145) Tradução nossa.

> e é mais confortável se tocado sob um único arco. Um método comum de notação deste som é com a forma de um triângulo preto em alargamento, com a sua espessura igual ao grau pretendido de distorção.” (MESSINA, 2009, p. 19) [230]

A descrição de notação de pressão excessiva e a ilustração utilizados por Messina são precisamente do mesmo tipo utilizado por Kaija Saariaho em *Sept Papillons*. Na bula da peça a compositora faz a seguinte observação com relação à indicação de pressão excessiva: “Adicione pressão ao arco para produzir um som distorcido, no qual a altura audível é totalmente substituída pelo ruído, e vá em seguida de volta ao som novamente." (SAARIAHO, 2002, p. 1) [231] Podemos observar o símbolo gráfico utilizado por Saariaho em *Sept Papillons* para indicar a pressão excessiva na Figura 71:

Figura 71 - Indicação de pressão excessiva na bula de *Sept Papillons*:

Fonte: SAARIAHO, Kaija. © Copyright 2002 Chester Music Limited.

O violoncelista Alexis Descharmes afirma que ao trabalhar com esta técnica Saariaho ele está provocando processos de saturação do som. Ele assinala que este artifício foi genialmente usado por Helmut Lachenmann (1935) na peça *Pression* (1969), para violoncelo solo, e lembra que até mesmo compositores(as) do período Barroco realizaram experimentações de saturação sonora indicando que os(as) instrumentistas de cordas tocassem próximos ao cavalete. (DESCHARMES, 2013, p. 63) Entretanto o que tanto ele quanto outros(as) músicos(as) percebem é que o uso que Saariaho faz da pressão excessiva do arco é muito pessoal e tornou-se idiomático em sua escrita para violoncelo. Anssi Karttunen falou sobre esta técnica algumas vezes e sua fala é preciosa. Em uma entrevista concedida à Pirkko

---

[230] “This technique, championed by Kaija Saariaho, is realized by using heavy bow pressure near the bridge, resulting in a noisy, grinding tone that sounds simultaneously bright and dark. Also, this technique completely distorts pitch rendering it almost unidentifiable as the written pitch. Due to the amount of physical effort and control needed to achieve this effect, it is difficult to sustain for very long periods of time; it is best utilized in medium-length passages, and is more comfortable if taken under a single bow. A common method of notating this sound is with the shape of a widening black triangle, with its thickness equal to the intended degree of distortion." (MESSINA, 2009, p. 19) Tradução nossa.

[231] "Add bow pressure to produce a distorted sound, in which the audible pitch is totally replaced by noise, then back to tone again." (SAARIAHO, 2002, p. 1) Tradução nossa.

Moisala ele afirma ter descoberto novas dimensões estéticas enquanto artista através da técnica de pressão excessiva com o arco empregada por Saariaho:

> "Eu percebi rapidamente que não era uma questão de destruir a beleza, o que poderia, de fato, ser minha primeira conclusão porque toda a nossa educação como instrumentistas se concentra em ensinar-nos a controlar as qualidades da beleza no som ao mais extremo. Agora há uma compositora que insiste em que você comece a quebrar este controle, [o que produz] um som bonito. E, de repente, descobrimos novos valores de beleza neste som deformado [quebrado]." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 81) [232]

No texto “Reflexões sobre a relação entre intérprete, compositor e audiência” (Reflections on the relation between interpreter, composer and audience), publicado em 1999, ele fala com mais detalhes sobre como esta técnica confronta o condicionamento da técnica tradicional aprendida em escolas e conservatórios, e, também, sobre como Saariaho a utiliza de uma forma surpreendentemente bela e com sentidos diferentes daqueles dados por outros(as) compositores(as):

> "A beleza pode ser encontrada nos lugares mais surpreendentes. Kaija Saariaho, por exemplo, é uma compositora que mudou nossa concepção de muitos sons. Poderíamos dar uma olhada em qualquer uma de suas peças para cordas nas quais o som se torna ruído sob pressão extrema do arco. Ainda que nós, como instrumentistas, tenhamos sido ensinados no conservatório que nunca se deve fazer esse tipo de som, ele é bonito aqui; não é uma nota que é destruída, mas um som bonito em si mesmo. Este mesmo som em uma peça de outro compositor pode ser doloroso, assim como a mesma nota tocada por alguém que não se sente a sua beleza soaria dolorosa." (KARTTUNEN, 1999, p. 2) [233]

Neste sentido, Megan Atchley faz uma importante observação: ela percebe que esta técnica é geralmente utilizada para produzir efeitos agressivos e violentos. Tocada com volume alto, geralmente implica apenas na destruição de um som através da perda de controle do arco. Ela diferencia o uso que Saariaho faz deste

---

[232] “I realized quite quickly that it was not a question of destroying beauty, which could, indeed, be the first conclusion because our entire education as instrumentalists focuses on teaching us to control qualities of beauty in the sound to the very extreme. Now there is a composer who insists that you begin to break down this control, [which produces] the beautiful sound. And suddenly, we find new values of beauty in this deformed [broken] sound.” (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 81) Tradução nossa.

[233] “Beauty can be found in the most surprising places. Kaija Saariaho, for example, is a composer who has changed our conception of many sounds. We might take a look at any of her string pieces in which the tone becomes noise under extreme bow pressure. Even though we, as instrumentalists, were taught at the conservatory that one should never make that kind of sound, it is beautiful here; it is not a note that is destroyed but a beautiful sound in itself. This very sound in a piece by another composer might be painful, just as the same note played by someone who does not feel its beauty would sound painful." (KARTTUNEN, 1999, p. 2) Tradução nossa.

efeito, em um trecho que poderia se aplicar também ao uso que a compositora faz desta técnica nos *Papillons I* e *IV*:

> "Eu quero apresentar o uso da pressão excessiva [do arco] de Saariaho como um exemplo do que a técnica pode fazer para abrir novos modos de expressão (...). Como parte da sua filosofia composicional em geral, Saariaho emprega a pressão excessiva a partir de uma fascinação com a fragilidade e a variedade da transição entre sons "puros" e "ruidosos". Em *Nocturne*, a pressão excessiva é usada na dinâmica piano, em notas sustentadas, e sempre é abordada através de uma transição lenta e gradual. Dentro dessa transição uma série de sons são emitidos que estão dentro, entre, e fora do limite de "som puro". Isso faz com que o limite seja mais difícil de ser identificado e de se identificar com." (ATCHLEY, 2011, p. 15-16) [234]

Em um sentido próximo ao que diz Megan Atchley, para Anssi Karttunen o uso que Saariaho faz da técnica de pressão excessiva ultrapassa a função de "efeito" geralmente percebida em peças do repertório que se valem desta ferramenta. Para ele, Saariaho se apropriou de tal forma desta técnica e o recurso está tão relacionado ao seu pensamento composicional que a pressão excessiva faz parte da "gramática" da compositora. (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 82) O violoncelista Alexis Descharmes também relaciona o uso da técnica de pressão excessiva à exploração do eixo timbral entre sons claros e ruídos e à corrente espectralista:

> "Assim como os compositores espectrais da primeira hora, Saariaho sempre explorou o universo do som, puro, distorcido, saturado, sem jamais ignorar a natureza do instrumento para o qual ela escreveu. O violoncelo continua a ser um violoncelo. (...) Saariaho trabalha em um universo sensível e sincero." (DESCHARMES, 2013, p. 63) [235]

Observamos em nossa pesquisa, na mesma direção apontada por Descharmes, Karttunen e Atchley, que a técnica de pressão excessiva do arco, da forma como é empregada por Saariaho, possibilita que intérpretes e ouvintes

---

[234] "I want to put forward Saariaho's use of overpressure as a model of what the technique can do to open up new modes of expression (...). As fits her general compositional philosophy, Saariaho employs overpressure out of a fascination with the fragility and variety of the transition between "pure" and "rough" sound. In the Nocturne, overpressure is used in piano dynamics, on sustained tones, and is always approached through slow, gradual transition. Within this transition a host of sounds are emitted that are within, between, and outside the boundary of "pure sound." This makes the boundary more difficult to identify and to identify with." (ATCHLEY, 2011, p. 15-16) Tradução nossa.

[235] "À l'instar des compositeurs spectraux de la première heure, Saariaho a toujours exploré l'univers du son, pur, déformé, saturé, sans jamais pour autant ignorer la nature de l'instrument pour lequel elle écrit. Le violoncello reste un violoncelle. (…) Saariaho évolue dans un univers sensible et sincère." (DESCHARMES, 2013, p. 63) Tradução nossa.

tenham uma experiência sonora concreta e corporificada do eixo timbral e dos espaços transicionais e limiares, ambos elementos mencionados continuamente por Saariaho. Esta técnica serve especialmente bem ao propósito de construir espaços transicionais sonora e físicamente, além de naturalmente criar oposições entre sons claros (no início e ao fim da execução desta técnica) e sons ruidosos (durante a execução).

4.4 Pontos de contato do arco e cor do som

Como pode ser observado na partitura de *Sept Papillons* a indicação de mudança de pontos de contato do arco assim como a exploração de pontos de contato extremos por longos trechos são uma das ferramentas utilizadas por Saariaho em busca de variação nas cores do som. Como explicado anteriormente, estas mudanças implicam em mudanças nos conteúdos de parciais produzidos, o que interfere no volume e no timbre das notas tocadas em *sul tasto*, *normal* ou *sul ponticello*. O emprego destas indicações amplia as possibilidades de expressão e, ao mesmo tempo, demonstra o alto grau de controle sobre o timbre que a compositora constrói ao longo de suas peças para cordas.

Estes recursos oferecem a Saariaho mais um campo para exploração das cores do som, que podem ir dos sons claros do ponto de contato *normal*, aos sons mais opacos e sombrios do ponto de contato *sul tasto*, aos sons brilhantes alcançados um pouco mais próximos ao cavalete e finalmente aos sons ruidosos resultantes do ponto de contato *sul ponticello* e extremamente ruidosos e metálicos do ponto de contato *estremamente sul ponticello*. Estes pontos de contato fazem parte do repertório do violoncelo. Mas, variações constantes e tão freqüentes quantas às empregadas por Saariaho, não. Até mesmo no repertório contemporâneo, onde as mudanças de ponto de contato são mais freqüentes, transições contínuas entre eles são raras. Megan Atchley descreve o quanto isto implica tanto na adição de um novo eixo de movimentação para o arco quanto em mais um des-condicionamento da técnica instrumental tradicional:

> “Fisicamente, isso significa que o ponto do som (ou o ponto de contato do arco na corda), se torna um parâmetro igual ao do movimento de produção tradicional de som. Há um deslocamento quase constante do arco através dos pontos de som no cavalete, no meio (na posição "normal" de performance) e sobre o espelho. Esta adição de um eixo horizontal [vertical,

> no caso dos violoncelistas] de igual importância para o vertical [horizontal, para os violoncelistas] cria uma expansão literal do meu corpo-de-violinista [do meu corpo-de-violoncelista, para os violoncelistas]. Enquanto estou usando o peso e o impulso do meu braço direito para empurrar o arco na corda, devo fazer mudanças drásticas em seu ângulo para que ele se mova entre os diferentes pontos de som [pontos de contato]. Esta é uma grave reversão da "boa" técnica do violino [e do violoncelo], na qual um ângulo consistente do arco é considerado crucial para a produção de um som bonito. Mudanças graduais e contínuas no ponto de som também representam um desafio físico. Uma vez que o arco está fora de alinhamento a crina não agarrar a corda tão facilmente e sua tendência, ao contrário, é deslizar muito rapidamente sobre as cordas em direção ou ao cavalete ou ao espelho. Assim, a expansão do ponto de som de Saariaho é sentida como uma libertação do meu braço direito e, ao mesmo tempo, uma necessidade de mais controle aí." (ATCHLEY, 2011, p. 9) [236]

Outro aspecto essencial na performance de *Sept Papillons* que também está relacionado ao uso do arco e à paleta de cores de Saariaho é o volume, aqui compreendido pelo conjunto de dinâmicas mas também pelo potencial sonoro escolhido por Saariaho para esta obra. Em geral, as dinâmicas são sempre muito suaves, apesar de existir uma ampla gama de variações entre o pianissíssimo e o mezzo forte. Além disso, os harmônicos possuem um número menor de parciais e, portanto, menor projeção sonora. Estes aspectos desafiam o(a) intérprete a abrir mão do “grande som” que a técnica tradicional do violoncelo nos ensina, a abrir mão da busca por sempre maiores níveis de projeção sonora. Ao mesmo tempo, estes aspectos são os mesmos que os(as) intérpretes relataram, nas entrevistas, como os responsáveis pelo descobrimento de novas dimensões sensíveis e estéticas da performance, do instrumento e de seus próprios corpos. É possível afirmar que a música para violoncelo de Saariaho (e talvez sua música em geral) demande uma nova sensibilidade sensorial dos(as) intérpretes e dos(as) ouvintes que com elas se aventuram. Nas palavras de Alexis Descharmes:

> “Com efeito, ela [Saariaho] é uma daqueles compositores que contribuíram e continuam a contribuir para o desenvolvimento da versatilidade dos

[236] “Physically this means that the sounding point (or the bow’s point of contact on the string), becomes an equal parameter to that of the motion of traditional sound production. There is an almost constant shifting of the bow across the sounding points at the bridge, in the middle (“normal” playing position) and over the fingerboard. This addition of a horizontal axis of equal importance to the vertical creates a literal expansion of my violinist-body. While using the weight and momentum of my right arm to pull the bow into the string, I must make drastic changes to its angle in order to move into different sounding points. This is a serious reversal of “good” violin technique, where a consistent bow angle is considered crucial to the production of beautiful tone. Gradual and continuous change in sounding point also presents a physical challenge. Once the bow is out of alignment the hair does not grab the string as easily and its tendency instead is to slide across the strings quite quickly toward either the bridge or the fingerboard. So Saariaho’s expansion of sounding point feels like a freeing up of my bow arm and a need for more control there simultaneously.” (ATCHLEY, 2011, p. 9) Tradução nossa.

> músicos, no sentido de que o seu profundo conhecimento da natureza dos instrumentos (e, especialmente, do violoncelo) faz da sua música um território sem nenhum medo de aventurar instrumentistas de formação clássica com as partituras mais difíceis, que sem nenhuma concessão, às vezes podem levá-los." (DESCHARMES, 2013, p. 63) [237]

No âmbito dos sons percussivos Saariaho se vale, em *Sept Papillons*, no *Papillon VI*, de uma técnica bastante única por conta de seu efeito sutil: a percussão dos dedos sobre o espelho e cordas do violoncelo, também conhecida como *fingerschhlag*, palavra originária da língua alemã (*finger schlag* quer dizer impacto do dedo). Do ponto de vista da atmosfera geral criada pela compositora na obra, esta técnica percussiva é, de fato, a que mais poderia contribuir e até mesmo acentuar o caráter etéreo, misterioso e frágil da peça com seu nível de dinâmicas de volume mais baixo, visto que, em geral, as técnicas percussivas produzem efeitos com volume mais alto e caracteres mais agressivos, bruscos ou repentinos. O uso de *fingerschlag* em *Sept Papillons* é um importante elemento de cor do som na performance da peça. Segundo Dylan Messina:

> "A técnica (conhecida como Fingerschlag, apenas com a mão esquerda, senza arco, senza pizzicato) envolve tocar no espelho diretamente como se ele fosse um teclado; isto produz duas alturas (o som da batida dos dedos) bem como o som do impacto da corda sobre o espelho. Quanto mais alto esta técnica é articulada, mais as suas alturas serão audíveis; entretanto, esta técnica não é capaz de produzir sons de alto volume." (MESSINA, 2009, p. 25) [238]

4.5 Mudanças na performance

Encontramos em *Sept Papillons*, mas também em outras peças de Saariaho, requisições instrumentais que podemos compreender como questionamentos das fronteiras tradicionais, físicas e sensoriais da técnica violoncelística: uma partitura que não se deixa revelar por um "primeiro olhar", o uso de harmônicos naturais de

---

[237] "En effect, elle fait partie de ces compositeurs qui ont contribué et contribuent encore au développement de la polyvalence des instrumentistes, en ce sens que sa connaissance intime de la nature des instruments (et du violoncelle en particulier) fait de sa musique un territoire sur lequel ne craignent pas de s'aventurer des instrumentistes de formation classique que des partitions plus rudes, sans aucune concession, peuvent parfois rebuter." (DESCHARMES, 2013, p. 63) Tradução nossa.

[238] "The technique (known as Fingerschlag, left-hand only, senza arco, senza pizzicato; involves tapping on the fingerboard directly as if it were a keyboard; this produces two pitches (the sounds of striking fingers), as well as the sound of the string's impact on the fingerboard. The louder this technique is articulated, the more its pitch will be audible; this technique is not capable, however, of producing sounds of loud volume." (MESSINA, 2009, p. 25) Tradução nossa.

forma predominante (que demanda outros níveis de contato e de precisão da mão esquerda, e outro tipo de conhecimento geográfico da localização das notas no violoncelo), o uso de harmônicos através de recursos que demandam coordenação física, sensorial e motora não-usuais no repertório convencional, o uso de um novo eixo de movimentação do arco (o eixo vertical, em mudanças constantes de pontos de contato), o uso idiomático e poético de um efeito banido do treinamento técnico tradicional e convencional (a pressão excessiva do arco), o uso sutil de sons percussivos frágeis e que produzem baixo volume (*fingerschlag*). Como violoncelista, percebo que a obra de Saariaho expande as fronteiras físicas, sensoriais, tradicionais e conceituais da técnica do violoncelo. Como disse Tim Howell, vemos em sua obra, em particular em *Sept Papillons* "O questionamento das fronteiras, tipicamente mais aplicado aos parâmetros composicionais (como timbre e harmonia), encontra uma nova direção do contexto das características [e ações] humanas (...)." (HOWELL, 2011, p. XIX) [239]

Com relação à "partitura que não se deixa revelar em um primeiro olhar", como afirmamos anteriormente, Karttunen observa que a música de Saariaho

> "requer [do músico] uma interpretação que é feita pelos ouvidos e não pelos olhos – você não pode confiar que a partitura irá revelar tudo sobre esta música porque agora nós estamos lidando com tais recursos musicais que não podem ser compreendidos sem que eles sejam ouvidos." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 75) [240]

Estes "recursos musicais" que precisam ser "ouvidos" são, na prática, diversas ações físicas, motoras, corpóreas, um funcionamento sensorial outro, que muitas vezes implicam em um des-condicionamento da técnica convencional. Do ponto de vista da performance, *Sept Papillons* é uma peça de grandes demandas físicas, como dissemos no segundo capítulo. Para Megan Atchley as demandas físicas e o grande número de requisições técnicas envolvem tanto uma forma de criar tensão na performance quanto um trabalho multi-paramétrico da compositora:

---

[239] "The questioning of boundaries, more typically applied to compositional parameters (like timbre and harmony), finds a new direction in the context of human characteristics (…)." (HOWELL, 2011, p. XIX) Tradução nossa.

[240] "music requires [from the musician] an interpretation that is made by the ear not by the eye – you cannot trust that the score will reveal everything about this music, because now we are dealing with such musical features that cannot be comprehended without listening to them." (KARTTUNEN apud MOISALA, 2009, p. 75) Tradução nossa.

> "Saariaho produz tensão através das ações necessárias para o intérprete produzir o som, e ao invés de fazê-la explodir ou empurrá-la até seus limites extremos, ela a difunde através de múltiplos parâmetros, de modo que não haja um efeito avassalador, mas uma série de maneiras de experimentar este amplo gesto." (ATCHLEY, 2011, p. 7) [241]

O trabalho com múltiplos parâmetros de Saariaho passa pela busca constante por cores de som. Como afirma Pirkko Moisala "Todos os tipos de sons são material em potencial para as obras de Saariaho. (...) Ao invés de tocar "apenas" notas, o músico precisa produzir – em geral através de várias técnicas instrumentais – eventos sonoros vividamente." (MOISALA, 2009, p. 77-78) [242] Neste sentido, para que fosse possível a criação de uma gama tão variada de cores, timbres, texturas e nuances com um único instrumento é necessário que se faça uso de uma numerosa variedade de ações instrumentais que, por sua vez, podem ser executadas de formas muito diferentes. Para Atchley esta característica também pode ser compreendida como a ampliação de possibilidades interpretativas e expressivas para o(a) instrumentista:

> "A presença da cor do som também pode ser entendida como uma oferta de escolhas para o intérprete e o ouvinte. Por conta dos acréscimos técnicos necessários graças à afirmação da cor do som como parâmetro central de Saariaho, cada gesto (...) contém múltiplos pontos de expressão. Conseqüentemente cada um requer uma quantidade enorme de foco por parte do performer." (ATCHLEY, 2011, p. 11) [243]

Karttunen considera estas "brechas" interpretativas aquilo que confere às peças de Saariaho um certo grau de maleabilidade, tanto para a compositora quanto para os(as) intérpretes. Isto exige mudanças físicas e sensoriais e também uma outra atitude por parte do(a) intérprete segundo Moisala:

> "Uma vez que as qualidades do som não podem ser completamente controladas mesmo pela notação mais cuidadosa, Saariaho precisa levar em conta toda a escala de possíveis eventos musicais ao compor. É por

---

[241] "Saariaho produces tension through the actions necessary for the player to produce the sound, and rather than making it explode or pushing it to its outermost limits, she diffuses it through multiple parameters so that there is not one overwhelming effect but a range of ways to experience this broad gesture." (ATCHLEY, 2011, p. 7) Tradução nossa.

[242] "All kinds of sounds are potential material for Saariaho´s works. (…) Instead of playing "only" notes, the musician has to produce – often by various playing techniques – vividly sounding events." (MOISALA, 2009, p. 77-78) Tradução nossa.

[243] "The presence of sound color can also be read as an offering of choice to performer and listener. Because of the technical additions made necessary by Saariaho's assertion of sound color as a central parameter, each gesture (...) contains multiple sites of expression. Consequently each one requires an enormous amount of focus from the performer." (ATCHLEY, 2011, p. 11) Tradução nossa.

> isso que Karttunen considera a sua música "elástica". Devido à sua natureza processual e fugidia, ele se sente incapaz de controlar completamente o fluxo da música; em vez disso, o processo musical, com todas as suas pequenas diferenças e acidentes controla o músico. O intérprete precisa internalizar uma nova forma de pensar a música, o que exige entregar-se a si mesmo(a) ao fluxo de pequenas nuances e poderosos sons ruidosos. Karttunen diz que as obras de Saariaho ensinam ao músico um novo tipo de sensibilidade." (MOISALA, 2009, p. 82) [244]

4.6 Entrevistas sobre tocar *Sept Papillons*

No início do curso de mestrado entrei em contato com o violoncelista Anssi Karttunen e perguntei se ele poderia conceder uma pequena entrevista sobre a peça *Sept Papillons*. Ele respondeu generosa e atenciosamente e comentou que "*Spins and Spells* e *Sept Papillons* são as peças mais espirituais para violoncelo de Kaija [Saariaho] e são fascinantes em apresentações para todos os tipos de público." (KARTTUNEN, 2013) [245] Naquele momento eu acreditava que só poderia de fato fazer uma entrevista depois de tocar a peça em público.

Em novembro de 2013 a violoncelista norte-americana Natasha Farny fez uma turnê pelo Brasil, realizando recitais e master-classes em quatro cidades brasileiras. Por uma grande sorte minha, ou pelo destino, uma destas cidades foi Florianópolis. Farny apresentou diferentes programas nos recitais realizados. O único recital solo que ela apresentou nesta turnê foi em Florianópolis e também este o único em que ela tocou *Sept Papillons*, de Kaija Saariaho. Após assistir sua performance desta peça e conversar com a violoncelista depois do concerto percebi o quanto seria enriquecedor realizar entrevistas com intérpretes de alta qualidade, como Karttunen e Farny, que dominaram brilhantemente a peça e construíram suas próprias interpretações desta música, independentemente do ponto que eu estivesse em meu próprio caminho com a obra. O que eles e ela podiam e podem compartilhar independe do meu próprio processo e, aliás, poderia (e pôde, de fato) me ajudar.

---

[244] "Since the qualities of the sound cannot be completely controlled by even the most careful notation, Saariaho has to take the whole scale of possible musical events into account when composing. This is why Karttunen regard her music as "elastic". Due to its processual, escaping nature, he feels unable to completely control the flow of music; instead, the musical process with all its little differences and accidents controls the musician. The performer has to internalize a new way of musical thinking, which demands surrendering himself or herself to the flow of small nuances and powerful noise sounds. Karttunen says that Saariaho´s works teach the musician a new kind of sensitivity." (MOISALA, 2009, p. 82) Tradução nossa.

[245] "Spins and Spells and Sept Papillons are the most spiritual of Kaija's cello pieces and are fascinating to play for all kinds of audiences." (KARTTUNEN, 2013) Tradução nossa.

Na época (e ainda hoje), *Sept Papillons* me trazia muitos questionamentos técnicos, estéticos e relacionados à minha própria formação enquanto violoncelista. Ouvir estes grandes músicos era uma necessidade, inspirada pelas possibilidades da pesquisa artística, nas palavras de Kathleen Coessens:

> "Não há nenhuma maneira garantida de se transformar ou traduzir uma prática em um discurso, algo feito em um escrito. No entanto, diferentes perspectivas, traduções e discursos podem desvendar alguns dos mistérios de processos e práticas. (...) O que se sabe é esmagadoramente determinado pela maneira que é conhecido. Explorar e expressar uma cultura de pesquisa artística é enriquecer o conhecimento e remodelar determinadas maneiras experimentais que o conhecimento tomava desde há muito. Tal maneira de produção de conhecimento oferece, como já mencionado, uma resistência à relação sujeito-objeto distanciada." (COESSENS, 2014, p. 16- 17)

Em meados de 2015 voltei a contatar Anssi Karttunen e Natasha Farny. Procurei também os violoncelistas Alexis Descharmes, que gravou toda a obra para violoncelo solo de Saariaho, assim como Kevin Downs e Richard Narroway que possuem vídeos disponíveis na internet com belíssimas interpretações de *Sept Papillons*. Preciso ressaltar que sem a internet e sem a incrível generosidade e disponibilidade destes grandes intérpretes estes contatos e entrevistas jamais seriam possíveis. As entrevistas são reveladoras, esclarecedoras e poéticas ao mesmo tempo. Cada um(a) destes(as) violoncelistas possui trajetórias únicas e estão também em pontos diferentes de suas carreiras embora todos eles estejam em patamares de excelência técnica e interpretativa.

Um conjunto de cinco perguntas foi enviado aos violoncelistas baseadas em minha experiência com a peça (em andamento) e nesta pesquisa. Foram elas:

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que *Sept Papillons* ofereceu a você, como intérprete?

2- *Sept Papillons* é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de *Sept Papillons*? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos

harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de *Sept Papillons*?

3- A partitura de *Sept Papillons* indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de *Sept Papillons*: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 *Papillons* (*IV* e *VII*). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de *Sept Papillons* antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Observamos que estas entrevistas constituem ricas fontes de pesquisa prática e artística principalmente para intérpretes de música contemporânea, violoncelistas e compositores(as). Ressaltamos aqui alguns aspectos coincidentes entre elas e que nos pareceram importantes: a valorização da atmosfera frágil e etérea que a peça cria; a importância do trabalho com imagens de borboletas durante a interpretação; a percepção dos movimentos corporais que lembram as borboletas; a construção de relações entre os processos de vida e os movimentos de uma borboleta e os movimentos instrumentais que a peça propõe, mas também com a compreensão analítica e interpretativa da peça; a valorização das variadas dinâmicas de baixo volume que a compositora requer na peça; a valorização das sonoridades sutis e frágeis que permeiam a peça e a compreensão de que estes sons oferecem grandes potenciais expressivos e interpretativos; a existência de

várias dificuldades e desafios técnicos e interpretativos na peça; a preferência por partituras mais “limpas” que não confundam os intérpretes na hora da performance.

A resposta de Anssi Karttunen para a última pergunta nos pareceu conter elementos significativos e reveladores sobre a atitude que Kaija Saariaho espera e almeja de seus(uas) intérpretes. Abordamos este elemento aqui porque ele ainda não havia sido mencionado em nossa pesquisa e está diretamente relacionado às entrevistas. Nesta resposta Karttunen abordou a importância das emoções na performance: “O que é importante é que cada vez que eu toco a peça eu posso retomar as emoções, os humores, os sentimentos de cada momento e transmiti-los (...).” (KARTTUNEN, 2015, entrevista) [246] Este assunto não é comum em textos de música contemporânea, de música nova e nem mesmo em textos sobre técnica e interpretação violoncelística, mas é bastante caro à Saariaho. A compositora falou sobre isto ao comentar o tipo de indicação presente em suas partituras:

> “Evidentemente, há um aspecto da minha música que é misterioso, mas quando eu uso a palavra *misterioso*, é muito mais destinado como uma mensagem para os músicos. Eu sinto que os músicos criam som diferentemente quando eu dou a indicação *misterioso* -eles ficam mais focados e envolvidos. Na música contemporânea a interpretação é geralmente muito não-emotiva [impassível] e eu sempre quis fazer o oposto, despertar os intérpretes convidando os seus sentimentos e sensações; é por isso que eu uso palavras como *misterioso*, *dolce*, *con violenza*, e assim por diante. Quando eu era mais nova, muitas pessoas tiravam sarro de mim porque eu uso *con ultima violenza*, mas foi justamente porque eu não conseguia encontrar o nível de comprometimento que eu queria de meus músicos." (SAARIAHO, 2014, p. 55) [247]

As entrevistas serão apresentadas em português, sempre antecedidas pelas biografias destes(as) artistas. As biografias foram retiradas dos sites ou páginas na internet destes(as) artistas. As entrevistas originais, em inglês e francês, podem ser lidas nos Anexos 1. Elas confirmam o que diz Coessens, Crispin e Douglas, com relação ao conhecimento sobre a performance advindo da própria prática artística de performers:

---

[246] “What is important is that each time I play the piece I can recapture the emotions, the moods, the feelings of each moment and transmit them (…).” (KARTTUNEN, 2015, entrevista) Tradução nossa.

[247] “Evidently, there’s an aspect of my music that’s mysterious, but when I use the word misterioso, it’s mostly intended as a message for the musicians. I feel like musicians create sound differently when I give the indication misterioso—they’re more focused and involved. In contemporary music, interpretation is often very unemotional and I’ve always wanted to do the opposite, to reawaken the interpreters by inviting their feelings and sensations; that’s why I use words like misterioso, dolce, con violenza, and so on. When I was younger, lots of people teased me for using con ultima violenza, but it was precisely because I wasn’t able to find the level of commitment that I wanted from my musicians.” (SAARIAHO, 2014, p. 55) Tradução nossa.

> "É somente através do artista que novas ideias sobre o conhecimento de outra maneira tácito e implícito podem ser adquiridas, e somente enquanto o artista/pesquisador permanecer um artista ele ou ela será capaz de enriquecer as pesquisas existentes realizadas por cientistas." (COESSENS, CRISPIN e DOUGLAS, 2009, p. 91)

4.6.1 Entrevista com Anssi Karttunen

O violoncelista finlandês Anssi Karttunen tem uma movimentada carreira como intérprete solista e de música de câmara, apresentando-se extensivamente com muitas das melhores orquestras e músicos do mundo. Ele é o diretor artístico do festival Musica nova Helsinki. É um defensor apaixonado da música contemporânea e sua colaboração com compositores levou-o a realizar mais de cento e trinta e cinco estréias mundiais de obras de compositores tão diversos como Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Rolf Wallin, Luca Francesconi e Tan Dun. Vinte e três obras para violoncelo e orquestra foram escritos para ele.

Vinte e três obras para violoncelo e orquestra foram escritas por ele: o *Concerto para Violoncelo yi1* de Tan Dun, o *Concerto para violoncelo* de Magnus Lindberg, o concerto de Esa-Pekka Salonen *Mania*. O *Concerto para Violoncelo* de Martin Matalon, o *Concerto para Violoncelo "Rest"* de Luca Francesconi e a ópera de Gualtiero Dazzi *"Le Luthier de Veneza"*. O concerto de Kaija Saariaho *"Notes on Light"* foi uma comissão da Orquestra Sinfônica de Boston para Anssi Karttunen e a Filarmônica de Los Angeles encomendou um *Concerto para violoncelo* de Oliver Knussen.

Anssi Karttunen interpreta todas as obras tradicionais para violoncelo e também descobriu muitas obras-primas esquecidas e transcreveu inúmeras peças para violoncelo, ou para grupos de câmara. Karttunen integra o Trio Zebra com o violinista austríaco Ernst Kovacic e o violista canadense Steven Dann. Ele toca com muitas das melhores orquestras do mundo e em recitais de música de câmara em importantes festivais na Europa: Edinburgh, Salzburg, Lockenhaus, Spoleto, Berlim, Veneza, Montpellier, Strasburg, Helsinki etc.

Os CDs de Anssi Karttunen vão desde Bach em um violoncelo piccolo, Beethoven em um violoncelo clássico até concertos para violoncelo do século XX com a London Sinfonietta, Filarmônica de Los Angeles e a Orquestra Philharmonia com Esa-Pekka Salonen. Pela gravadora Sony Classical ele lançou CDs com os

Concertos de Lindberg, Saariaho e Salonen. Pela Deutsche Grammophon lançou um DVD com a obra *The Cello Map* de Tan Dun, com trabalho de vídeo e orquestra ao vivo, e, mais recentemente, um CD com o *Concerto para Violoncelo* de Henri Dutilleux. CDs recentes incluem também música de câmara de Brahms e um disco solo pela Toccata Classics, Trios de Kaija Saariaho, música para violoncelo de Magnus Lindberg pela Ondine e Tangos pela Albany Records.

Entre 1994 e 1998 ele foi o diretor artístico da Avanti! Orquestra de Câmara. Ele foi o diretor artístico da Bienal de Helsinki de 1995 e do Suvisoitto-festival em Porvoo, na Finlândia, de 1994 a 1997. De 1999-2005 Anssi Karttunen foi o principal violoncelista da London Sinfonietta. Anssi Karttunen atua também como regente. Ele regeu a obra Kraft de Magnus Lindberg com a Flanders Philharmonic, o conjunto de violoncelos da Filarmônica de Los Angeles, o Gaida Ensemble em Vilnius, entre outros. Ele é um dos membros fundadores da www.petals.org, uma organização sem fins lucrativos dedicada à produção e venda de CDs e partituras na Internet. Seus professores foram Erkki Rautio, William Pleeth, Jacqueline du Pré e Tibor de Machula. Karttunen toca um violoncelo feito por Francesco Ruggieri em Cremona em cerca de 1670. *Sept Papillons* foi dedicada a ele, que estreou a peça em 10 de setembro de 2000.

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que Sept Papillons ofereceu a você, como intérprete?

Anssi Karttunen: É difícil dizer, porque a peça tem feito parte da minha vida agora já há tanto tempo, mas quando eu ensino a peça para jovens violoncelistas eu posso ver que os grandes desafios são: a capacidade de ver as imagens, de ver frases, de ver as metáforas das borboletas, tomar tempo, confiar no silêncio, acreditar no pequeno, entender que a fragilidade é a força, tornar-se a música.

2- Sept Papillons é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de Sept Papillons? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de Sept Papillons?

Anssi Karttunen: Eu não cheguei do nada [ele diz frio] em *Sept Papillons*, eu conhecia a música de Kaija e o seu uso do violoncelo já há muitos anos. Os harmônicos fizeram parte da sua linguagem desde o início, como várias outras particularidades de sua música, cores, ruído, etc. Em cada peça sua linguagem tornou-se mais destilada e eu senti mais facilidade de entender o que ela está buscando, mas isso não tornou-a mais fácil de tocar. A responsabilidade cresce a cada momento, mas porque eu tenho mais experiência com a sua música eu posso me deixar ir e acredito que posso me tornar a música se eu me permitir.

3- A partitura de Sept Papillons indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

Anssi Karttunen: Eu acredito na eliminação de tudo da partitura que não é absolutamente necessário, mas ao mesmo tempo ela precisa permanecer tão fácil de ser entendida para o intérprete quanto possível. Em *Sept Papillons* todos os harmônicos são escritos de uma forma que o intérprete sabe exatamente qual corda e qual a posição tocar. A linha auxiliar seria para não-violoncelistas ou musicólogos. Para o performer qualquer confusão adicional na página tem uma tendência a sobrecarregar o cérebro no momento da performance então eu incentivo os compositores a simplificar sua notação, tanto quanto possível.

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de Sept Papillons: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 papillons (IV e VII). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

Anssi Karttunen: O fato de que uma borboleta é pequena e frágil não significa que a gama das suas emoções é pequena. Se alguém alcança a mensagem de cada metáfora musical, é possível ver a enorme gama de cores e dinâmicas entre o

que parece na página *pp* e *p.* Ver por trás da tinta e confiar na imagem é o que ajuda. Eu encontro um monte de música, mesmo entre os movimentos.

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de Sept Papillons antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Anssi Karttunen: Uma interpretação é construída no tempo e em muitas performances e a análise se torna cada vez mais clara. Eu mesmo construí uma idéia de cada gesto na peça e uma certa narrativa, mas elas são pessoais e de nenhuma maneira importantes para que mais ninguém saiba, minha análise final é finalmente cada performance. O que é importante é que cada vez que eu toco a peça eu posso recapturar as emoções, os humores, os sentimentos de cada momento e transmiti-los como se eles só tivessem existido naquele momento. Quando eu ensino a peça, eu posso descrever isto para um aluno, mas apenas para mostrar o quanto são pessoais e que cada intérprete tem de encontrar seus próprios equivalentes emocionais para as imagens abstratas.

4.6.2 Entrevista com Alexis Descharmes

Escolhido em 2008 pela revista Diapason para representar o violoncelo francês, juntamente com cerca de dez colegas de sua geração, Alexis Descharmes é um embaixador ativo de vários repertórios violoncelo. Nascido em 1977 e formado no Conservatório de Paris (nas classes de Michel Strauss e Philippe Muller), ele foi o vencedor do Concurso Valentino Bucchi (1997) e do Concurso Avant-Scenes (1999) e sucessivamente recebeu apoio de diferentes fundações (Fondation Jean Brizard, Fonds Instrumental Français, Fondation Meyer, Mecenat Musical Société Générale e Fondation Natexis). Ele já trabalhou com o Ensemble Intercontemporain, com o Ensemble Alternance, com o Ensemble Court-circuit e colabora regularmente com o IRCAM.

Dedicatória de cerca de cinqüenta obras contemporâneas, concertantes e também solo (Durieux, Fedele, Francesconi, Hervé, Hurel, Imai, Lanza, Levy, Mantovani, Matalon, Nillni, Pesson, Posadas, Reynolds, Saariaho, Schoeller, Solbiati, Stroppa...). A discografia de Alexis Descharmes é composta por cerca de vinte gravações, em projetos solo ou com os conjuntos acima mencionados, com os

quais ele tem aparecido em vários festivais e em cerca de trinta países. Desde 2004 ele grava para o selo æon, que lançou os premiados discos com as obras para violoncelo de Kaija Saariaho, Franz Liszt, e as antologias de Schubert e de Klaus Huber com seu fiel parceiro Sébastien Vichard. Alexis Descharmes entrou para a Orquestra da Ópera Nacional de Paris em 2006. Desde 2004, colabora regularmente com a embaixada francesa em Washington para o Ciclo de Música Contemporânea de La Maison Française. Ele também se juntou ao NGA New Music Ensemble em 2010.

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que Sept Papillons ofereceu a você, como intérprete?

Alexis Descharmes: Esta peça me ensinou a trabalhar as relações de alturas físicas das cordas entre si. A mistura permanente de notas presas e harmônicos (quer sejam eles naturais ou artificiais) modifica o ângulo das cordas entre elas, e implica em que o performer ajuste/ adapte permanentemente os seus movimentos de arco para obter uma fluência que ele certamente teria caso todas as notas fossem presas (ou harmônicos) (ver o *Papillon 2*). Esta peça também me fez tomar consciência da significativa diferença de altura das cordas à medida que nós tocamos em direção ao cavalete ou ao espelho. O último compasso do *Papillon* 1 é o exemplo mais eloqüente, que permite que ao caminhar em direção ao espelho sejam alcançadas as notas de volta sucessivamente vibrando as cordas I + II e I + II + III e III + I, o que demonstra o incrível conhecimento dos instrumentos de cordas por Saariaho.

2- Sept Papillons é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de Sept Papillons? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de Sept Papillons?

Alexis Descharmes: A resposta é SIM. Eu já conhecia muito bem as possibilidades harmônicas do violoncelo, embora eu me lembre de ter me surpreendido com a possibilidade de uma bariolage entre 4 Lás idênticos em 4

cordas diferentes (*Papillon* 2, compasso 18). Mas eu havia tocado há apenas alguns anos a peça *Près*, de Saariaho, para violoncelo e eletrônicos, que me fez trabalhar em profundidade a alternância entre notas presas e harmônicos (o segundo movimento em particular), isso envolveu um trabalho de mão esquerda em 3 dimensões, o que é bastante difícil, especialmente com velocidade. A principal dificuldade é que a corda não vibra da mesma forma com um harmônico ou uma nota presa, por isso, é necessário ajustar/adaptar o ponto de contato do arco na corda para cada nota, e modificar constantemente a relação entre Pressão/ Velocidade do arco. Mas essa é a base do trabalho na música espectral ou mais geralmente nas músicas que exploram o som em profundidade, desde seus mais puros harmônicos até seus sons saturados mais complexos (ver todos os sons esmagados, no *Papillon 4*, por exemplo).

3- A partitura de Sept Papillons indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

Alexis Descharmes: É muito diferente! "*Spins e Spells*" e "*Aye there's the rub*" são peças nas quais o violoncelo está outra afinação [scordatura] (e está muito [em outra afinação]!). Por isso, é importante especificar o som da nota, além da nota que deve ser tocada, para se certificar de que os intérpretes vão tocar a nota certa. Em *Sept Papillons* não há uma scordatura particular/ específica. A única dúvida que poderia ocorrer é aquela sobre a escolha das cordas em que tocaremos os harmônicos. Mas Saariaho faz esta especificação toda vez que existem aí várias possibilidades (ver *Papillon IV*, compassos 12-14).

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de Sept Papillons: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 papillons (IV e VII). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

Alexis Descharmes: Este é todo o interesse da obra: sua fragilidade! Para ver e ouvir o desenvolver/ desabrochar de uma borboleta, é preciso um grande silêncio, uma bela luz, e uma flor bonita! Para interpretar/ representar as *Sete Borboletas* de Saariaho, você precisa de um bom som, um público silencioso, e uma excelente preparação do intérprete: a este respeito, esta é, sem dúvidas, a mais difícil de todas as peças de Kaija. É preciso estar absolutamente receptivo a todas as sensações digitais e auditivas, para restituir com precisão cirúrgica cada forma de tocar. Uma borboleta é veloz, frágil, precisa, rápida, muda de direção o tempo todo, mas quando ela pousa, ela torna-se perfeitamente imóvel e não deve tremer/ hesitar (ver *Papillon VI*, compasso 7)! (Não é fácil!).

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de Sept Papillons antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Alexis Descharmes: Eu analiso as peças na medida em que eu trabalho com elas. Por isso, a análise não é, logicamente, uma análise da forma (que é evidente), mas sim uma análise dos diferentes campos harmônicos. Isso permite que não percamos de vista de onde partimos e para onde estamos indo, e que não nos percamos em público (e percamos o público, ao mesmo tempo!).

4.6.3 Entrevista com Natasha Farny

A violoncelista americana Natasha Farny fez seu concerto de estréia com a Orquestra Sinfônica de Boston aos 17 anos, e no ano seguinte, ganhou mais duas competições de concerto baseadas em Boston, com performances do *Concerto para violoncelo* de Dvorák. Ela estudou no Curtis Institute of Music e no Yale College durante seus anos de graduação. Depois de completar seu mestrado e seu doutorado na Eastman School of Music e na Juilliard School respectivamente, ela recebeu uma bolsa de estudos na Leipzig Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy". Enquanto estudante da Juilliard, Farny foi vencedora de uma competição de concerto, oportunidade na qual ela interpretou *Tout un Monde lointain* de Dutilleux sob a regência de Robert Spano. Performances mais recentes incluem concertos com a Filarmônica de Buffalo, Abilene Filarmônica com a Orquestra Sinfônica de Greeley, bem como com a Longwood Symphony (Boston),

Orchard Park Symphony (Nova York), Orquestra de Câmara de Erie, e a Orquestra de Câmara de Nova York Ocidental. Ela é membro do corpo docente da Escola de Música da Universidade Estadual de Nova York em Fredonia desde 2005.

No exterior, Farny se apresentou no Festival Internacional da Primavera Dvorak da Sociedade Americana na República Checa em 2011, tocou no Brasil, dando concertos quatro capitais em 2013. Farny foi a vencedora do American Composers Forum 2012 "Encore Grant." Ela aprendeu a tocar violoncelo Theremin para o projeto de performance das obras completas de Edgard Varèse, ao lado da Asko/Schoenberg Ensemble, a London Sinfonietta, e o International Contemporary Ensemble. Suas performances com esses grupos da peça de Varèse raramente ouvida *Ecuatorial*, foram realizadas no Holland Festival (Amsterdam), no Festival d'Automne (Paris), no Southbank Centre (Londres), e no Lincoln Center Festival na cidade de Nova York. Farny freqüentemente se apresenta com a pianista Kuang-Hao Huang e também com os membros de seu trio, ANA. Em sua residência em Fredonia, o trio composto por soprano, violoncelo e piano estréia obras e colaborações de compositores vivos. Elas se apresentaram em Erie, Buffalo, Rochester e Boston, alcançando através da colaboração entre disciplinas incluir as artes visuais e dança em seu trabalho.

Além de sua classe de violoncelo em Fredonia, Farny dirige o grupo de violoncelos de Fredonia e coordena o programa de música de câmara para cordas. Ela foi homenageada em Fredonia com vários prêmios, incluindo o financiamento da Associação dos Estudantes da Faculdade e da United University Professions, bem como o Prêmio Jovem Artista Acadêmico Hagan por conta de sua excelente performance artística. Em 2012, Farny participou de um intercâmbio internacional de ensino, dando aulas na Musik gymnasium Schloss Belvedere e na Hochschule für Musik Franz Liszt em Weimar, Alemanha. Ela deu numerosos master-classes e foi nomeada para festivais de música de verão em Sewanee, TN, Boulder, CO, Anchorage, AK, e na Suécia, ME.

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que Sept Papillons ofereceu a você, como intérprete?

Natasha Farny: Embora não existam novas "técnicas expandidas" nesta peça, eu ainda precisei de um longo tempo me familiarizando com o uso freqüente de harmônicos de Saariaho, acordes de harmônicos e as constantes mudanças nos

pontos de contato do arco. Seu uso de bariolage nas quatro cordas no final do *Papillon II* foi um desafio interessante e desconfortável para que a mão mantivesse a afinação. A exigência técnica mais difícil para mim foram os acordes de harmônicos com trilos, tais como aqueles encontrados em *Papillon I*, e é claro que pode ser desorientador ouvir o som agudo de um harmônico em uma corda inferior, onde as notas presas soam mais graves. Eu trabalhei durante meses e vi uma evolução muito lenta. O maior crescimento para mim foi perceber, como habitualmente, que a prática funciona, e, eventualmente, que eu poderia apresentá-la [a peça] toda, do começo ao fim.

2- Sept Papillons é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de Sept Papillons? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de Sept Papillons?

Natasha Farny: A minha formação tinha me preparado para o uso dos harmônicos que desafiam os violoncelistas que se confrontam com a literatura padronizada [tradicional]. Aprende-se a lidar com uma escala de harmônicos artificiais no *Concerto no. 1* de Saint-Saens e na *Suíte para Violoncelo Solo* de Cassado há alguns harmônicos em quarta posição, em todas as quatro cordas. Saariaho impulsiona a técnica para bem além desses usos românticos e eu realmente tive que trabalhar duro para lidar com eles. Tanto porque ela constrói suas melodias com muitos compassos de harmônicos, e alterna os harmônicos com notas reais, o violoncelista deve concentrar sua atenção sobre o arco para que as notas possam falar. O uso do arco é diferente com os harmônicos - é preciso tocar muito mais delicada e intencionalmente, e enquanto harmônicos tendem a falar mais claramente no cavalete, Saariaho requer a gama completa de pontos de contato, até mesmo *sul tasto*. Eu fiz estudos e escalas para mim mesma com todos os harmônicos de cada corda, e até mesmo escrevi as notas reais na partitura. O outro fato é que a mão esquerda deve estar afinada, ou o harmônico simplesmente não vai falar [soar] e uma vez que a maior parte das notas são verdadeiros harmônicos, não artificiais, não há muito espaço de manobra para a exatidão da afinação.

3- A partitura de Sept Papillons indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

Natasha Farny: Não, definitivamente não é necessário anotar mais nada. De fato, quanto menos instruções na notação, melhor, porque muita coisa para ler pode confundir o instrumentista! Eu nunca tive dúvidas sobre qual altura tocar, porque sempre parecia haver apenas uma opção. Eu realmente percebi, no entanto, que em sua gravação, Anssi Karttunen (violoncelista de Saariaho) tocou algumas alturas ligeiramente diferentes no *Papillon III*. Eu escrevi para o editor, que falou com Saariaho, e, então, recebi esta informação útil sobre as notas deste movimento: o compasso 12 deve começar, após o ornamento, com um fá sustenido, e não um fá natural, e no compasso 13, a quinta nota, na voz superior, deve ser um dó natural, e não um dó sustenido.

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de Sept Papillons: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 papillons (IV e VII). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

Natasha Farny: Esta observação sobre a dinâmica é excelente! Eu amo que Saariaho permita que o som de violoncelo solo seja delicado. Sem outros instrumentos tocando, o equilíbrio [de volume], tipicamente uma preocupação central para os violoncelistas, não é um problema. Porque *mp* e *mf* representam o lado alto da faixa [de volume] durante a maior parte da peça, penso neles como emocionalmente carregados e uma chance para que o som floresça. Desde que muito da peça consiste na textura frágil de harmônicos, faz sentido para o intérprete manter o volume em uma dinâmica média. O outro lado da gama de dinâmica, de *ppp* até som nenhum (anotado como "*niente*") é muito eficaz na performance, porque atrai o ouvido para mais perto, e o violoncelista e os ouvintes ficam cientes de quão

bonito um som muito pequeno pode ser. Este tópico das dinâmicas nos traz o produtor delas, ou seja, o arco. Eu pensei muito sobre o arco e sobre como seguir todas as requisições detalhadas de Saariaho. Elas envolvem mudanças freqüentes tanto quanto até entre quatro pontos de contato (*sul tasto*, *normale*, *sul pont*., *Estremamente sul pont*.), o uso de trêmolo, o aumentar e diminuir gradualmente a pressão do arco indicado por uma cunha, e os détaché e ligaduras habituais. No entanto, o arco não é o único criador do som - o primeiro compasso do *Papillon VI* começa em silêncio e cresce até *mp* (uma dinâmica relativamente forte nesta peça) com o som vindo apenas a partir de uma percussão da mão esquerda.

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de Sept Papillons antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Natasha Farny: A música de Saariaho está ligada ao movimento da música espectral. Eu sei pouco sobre este movimento, seus conceitos, e análise, e eu não tenho certeza exatamente de por que eu estava tão atraída por esta peça - talvez no começo eu estava simplesmente surpresa por quão desafiadora ela era e eu simplesmente queria conquistar esses desafios. Eventualmente, eu comecei a pensar sobre o título e sua conexão com a sua escrita, notando várias aparições da borboleta em muitos níveis. As pessoas, em geral, não se importam com os insetos, mas temos uma afinidade especial com a borboleta; além de sua beleza, sabemos que elas são boas para o jardim, e uma chave para a nossa sobrevivência no planeta. Eu gostei que fosse possível "ver" as asas da borboleta batendo no movimento do trilo da mão-esquerda e nos cruzamentos de corda da mão direita, ouvir suas frágeis asas e sua qualidade em vias de extinção através da mais fina paisagem sonora dos harmônicos, e até mesmo considerar seu crescimento, da lagarta-casulo-borboleta através das muitas mudanças de dinâmicas e de pontos de contato em cada movimento.

Saariaho sem dúvida considerou muitas obras para violoncelo solo, incluindo as *Suítes* de Bach quando escreveu *Sept Papillons*. Bach começa suas *Suites* com um prelúdio, e o estilo exploratório do movimento serve para definir a tonalidade e apresentar o principal conteúdo motívico, que emerge novamente nas estruturadas danças seguintes. Da mesma forma, o primeiro movimento de Saariaho parece introdutório com a sua liberdade de pulso, acolhendo o ouvinte em um som

atemporal, vibrante, intercalado com fermatas. O *moto perpetuo Papillon II* é o meu favorito para tocar, e eu acho que o *Papillon III* é a "alma" profundamente triste da obra. O *Papillon IV* tem uma forma ABA, em que os As são vagamente o espelho um do outro, e o B pode ser uma série de variações sobre as três primeiras notas introduzidas no compasso 12. O *Papillon V* começa e termina com as notas lá / si bemol, e revisita as idéias de *II* e *III*, e o *Papillon VI* é o mais experimental, talvez verdadeiramente realizando o som das asas batendo na mão esquerda percussiva. Ela traz de volta o moto perpetuo pulsante do *II* no *Papillon VII*, e neste movimento, temos um breve vislumbre do que costumamos esperar de um violoncelo. No compasso 17, a notação pede por notas sólidas, em forte, no ponto de contato *normale*. Este breve retorno ao "normal" pode não parecer mais normal depois de tanta efemeridade, e pode de fato sugerir uma qualidade repressiva ou violenta. Eu não tenho uma boa sugestão para explicar porque Saariaho escolheu compor sete movimentos, um a mais do que uma suíte de Bach [teria]. Talvez um número ímpar pareça mais adequado para captar o caráter errático de uma borboleta voando!

4.6.4 Entrevista com Richard Narroway

O violoncelista australiano Richard Narroway se apresentou como solista com a Grand Rapids Symphony, a Orquestra Filarmônica de Hanzhou e a Orquestra Sinfônica da Universidade Northwestern, e em um recital no WFMT Dame Myra Hess Series de Chicago e no Keys to the City Piano Festival do Symphony Center em Chicago. Tem realizado estudos de violoncelo em instituições e festivais na Austrália, nos Estados Unidos, no Canadá e na Europa, e tem apresentado performances em locais de prestígio como o Kennedy Center, Chicago Symphony Center, Preston Bradley Hall, Pick-Staiger Concert Hall, Santa Cecília Centro Music Center e na Sydney Opera House.

Richard já recebeu primeiros prêmios em inúmeras competições, incluindo o Terceiro Concurso Internacional de Violoncelo de Beijing, o Samuel and Elinor Thaviu Competition in String Performance e a Medalha de Ouro no Concurso Internacional de Cordas de Stulberg de 2010 para artistas com menos de vinte anos, onde também foi agraciado com o Prêmio Bach pela melhor interpretação de uma obra solo de Bach. Aparições em festivais incluem o Piatigorsky Cello Festival em Los Angeles, a Kronberg Academy Cello Meisterkurse, os Festivais de Sarasota e de

Norfolk, e o Young Artists Program de Pinchas Zukerman em Ottawa. No Verão de 2013, Richard participou do Music @ Menlo como artista do Programa Internacional e voltou março 2014 como um artista para a residência de inverno anual, que incluiu apresentações e performances para várias classes acadêmicas na Menlo School, bem como captação de recursos e eventos beneficentes para o programa Menlo.

Nascido em 1991, Richard prosseguiu os seus estudos de violoncelo desde tenra idade, desfrutando da tutela de Takao Mizushima, Susan Blake, Uzi Wiesel e Hans Jensen. Atualmente, ele está cursando o mestrado com David Finckel na Juilliard School. Profundamente comprometido com o envolvimento na comunidade e inovação, ele tem um interesse especial na elaboração de projetos que trazem a música clássica a um público mais amplo. Atualmente, ele está trabalhando em um projeto de vídeo que envolve os doze Caprichos de Piatti, carregados periodicamente para o público no Youtube. Ele também está trabalhando na colaboração com a Mark Morris Dance Company e Dance for Parkinsons, na produção de uma gravação da Bourrée da Terceira Suíte para violoncelo solo de Bach, como parte de um projeto de repertório global a ser usado em aulas de dança de todo o mundo. Em maio e junho de 2015, Richard vai embarcar em uma turnê por toda a Austrália tocando e apresentando todas as Suites de Bach, bem como uma seleção de composições australianas contemporâneas, em um esforço para espalhar a música através da educação e da performance. Especificamente, ele vai trabalhar com os alunos de escola, pessoas em hospitais e lares de idosos, bem como com o Dance for Parkinsons Austrália, usando a música para impactar tantas vidas quanto ele puder.

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que Sept Papillons ofereceu a você, como intérprete?

Richard Narroway: Para mim, o grande desafio foi criar um sentido musical e artístico de todos os fraseados e gestos. Uma parte tão grande da peça é escrita com técnicas não convencionais de composição -harmônicos, percussão da mão esquerda, *sul ponticello* e assim por diante-, mas mesmo com este novo tipo de linguagem composicional, Saariaho ainda é capaz de construir frases que têm um começo, meio e fim, frases que se interconectam e seguem em frente de uma para a outra, e cabe ao artista se aproximar o suficiente da música para que ainda possam produzir algo significativo e artístico, sem serem impedidos pelas dificuldades ou

pela natureza estranha das notas. Foi útil pensar em termos de imagens e atmosferas, praticando com o objetivo de comunicar os caracteres distintos de cada movimento. A memorização também foi um desafio, mas uma vez que eu tinha passado tempo suficiente com a peça e tentei compreender o propósito de cada gesto e frase individualmente, isto acabou vindo quase que organicamente! Em termos de realmente executar a peça, eu acho que o maior desafio foi manter a concentração intensa entre os movimentos - nunca perder a atenção e o envolvimento do público. Uma parte tão grande da música é incrivelmente silenciosa e cheia de expressão, por isso é importante nunca deixar ir e relaxar entre cada movimento, mas sim manter a posse da energia e a concentração de todos que estão ouvindo.

2- Sept Papillons é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de Sept Papillons? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de Sept Papillons?

Richard Narroway: Eu tive o suficiente de uma compreensão dos harmônicos e a técnica necessária para produzir os harmônicos e dar um sentido prático à peça. Dito isto, houveram definitivamente alguns casos que foram muito novos para mim - percussão da mão esquerda, a pressão excessiva do arco no cavalete, tocar nas cordas Lá e Sol simultaneamente, trilos de harmônicos – tudo isto exigiu uma certa quantidade de experimentação e criatividade antes de finalmente chegar ao resultado desejado.

3- A partitura de Sept Papillons indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

Richard Narroway: Eu acho que a falta de especificação ou de uma "linha auxiliar" foi uma escolha deliberada de Saariaho para evocar o mistério e a

concentração da obra. Como eu disse acima, eu acho que ajudou pensar em termos de imagens e caracteres, não se preocupar tanto com a exatidão de determinadas alturas, e encontrar os sons e as cores que mais perfeitamente se assemelhavam a essas imagens e caracteres.

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de Sept Papillons: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 Papillons (IV e VII). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

Richard Narroway: Concordo plenamente com as palavras que você usou para descrever a obra: sutil, frágil, etérea, mágica. Eu acho que o nosso objetivo ao tocar a peça deve ser o de criar uma espécie de mundo mágico de som que transporte os ouvintes para uma outra esfera - ouvindo sons que eles não sabiam serem possíveis! A noção de dinâmica nos remete de volta à idéia de intensidade de concentração. É verdade que muito da peça é escrito em dinâmica suave, mas em última análise, isso não importa, porque a concentração da peça é tão intensa que os ouvintes não têm escolha, a não ser de serem tragados para este mundo sonoro. Os harmônicos contem tantos parciais que ser ouvido nunca é um problema com esta peça - para não mencionar que é desacompanhada [uma peça solo]! Eu acho que muito mais importante é a cor e o timbre que estão sendo criados pelo artista e é isso que eu priorizei quando estava me preparando para apresentar a peça. Descobri as técnicas que eu precisava somente depois de verdadeiramente internalizar o conceito de cada movimento e o que eu queria comunicar. Eu também achei que era importante que as dinâmicas mais altas nunca soassem forçadas ou exageradas tão repentinamente que tirassem os ouvintes para fora desta experiência mágica - elas deveriam estar sempre sublinhadas com um sentido de cor e de graça.

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de Sept Papillons antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Richard Narroway: Quando eu estava aprendendo a peça, eu achei útil, em primeiro lugar, identificar os caracteres e atmosferas de cada movimento, e então ver como esses movimentos se conectam. Como eu faço a transição da luminosa e vibrante música do segundo movimento para a expressão calma e mais melódica do terceiro, nos registros mais agudos, por exemplo? E como é possível conectar o material temático do terceiro movimento com os ecos deste material no quinto [movimento], desta vez em harmônicos? Uma vez que grande parte da peça é suave, o que poderia ser considerado o ponto mais baixo? Acho que Saariaho escreveu a peça tão ingenuamente que quaisquer preocupações estruturais e analíticas estão bem diante de nós - o sexto movimento com sua percussão da mão esquerda e falta de material melódico para o arco que é tão inerentemente silencioso e concentrado que não precisamos nem "tentar" analisar o movimento e encontrar maneiras de alcançar este reino de suprema delicadeza e intensidade, mas sim deixar a música falar por si mesma - simplesmente aderir ao que está escrito na página. Dito isto, há claramente uma progressão ou viagem do começo ao fim, e cabe ao performer evocar esta jornada da melhor forma que ele ou ela puder.

4.6.5 Entrevista com Kevin Downs

O violoncelista americano Kevin Downs é um ativo músico de câmara, recitalista, solista e professor. Ele já se apresentou como solista com orquestras e em freqüentes recitais por toda a América do Norte e Europa, mais recentemente no Concertgebouw de Vereeniging, na Holanda, na Fondation des États-Unis, em Paris, e no Musée d'Albert Kahn, em Boulogne. Um amor especial pela música de câmara levou Kevin a se apresentar em muitos festivais de música de prestígio, incluindo o Norfolk Chamber Music Festival, o Perlman Music Program, e o Banff Centre Chamber Music Residency, entre outros. Nestes festivais ele estudou com conjuntos e músicos de renome tais como os Quartetos de Cordas Tokyo e Juilliard, os membros do Quarteto de Cordas de Cleveland, e Itzhak Perlman. Durante a temporada de 2010-2011, ele se apresentou com trios de piano em Nova York, Boston, The Hague, e em Le Havre, França. A temporada 2012-2013 incluiu apresentações no grande sala de concertos do Concertgebouw de Amesterdam com o ensemble ASKO | Schönberg, e no Muziekgebouw aan 't IJ (Sala de Concerto do

século 21) como solista na peça Am Rande des Abgrunds de Sofia Gubaidulina, sob a batuta de Reinbert de Leeuw.

Além do repertório solo e música de câmara tradicionais Kevin possui interesse na música contemporânea, bem como na performance histórica da música antiga. Ele não apenas foi membro da Orquestra de Câmara Barroca de Harvard, como também tem apresentado muitas estréias mundiais de compositores vivos, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Recentemente, ele participou de uma colaboração em uma peça recém-escrita para 2 violoncelistas e dançarina, que foi estreada no Teatro Korzo em Haia. No mês de outubro de 2011, Kevin esteve muito envolvido no festival que celebrou a obra da compositora finlandesa Kaija Saariaho, apresentando uma performance de sua peça para violoncelo solo, *Sept Papillons*, e liderando um conjunto de oito violoncelos na peça *Neiges*.

Depois de começar estudos de violoncelo em Houston com Cornelia Watkins, Kevin estudou no Instituto de Música de Cleveland como aluno de graduação, onde recebeu seu Bacharelado em Música como um estudante de Richard Aaron e Feliz Peckham. Posteriormente, ele recebeu seu Mestrado em Music no Conservatório de New England, em Boston, sob a orientação de Paul Katz. De lá, ele se mudou para Paris para estudar com Michel Strauss como um bolsista do fundo de financiamento Harriet Hale Woolley para artistas e músicos da Fondation des États-Unis. Ele terminou seus estudos no Conservatório Real de Haia com Michel Strauss e Jan-Ype Nota, onde foi condecorado com a mais alta distinção absoluta pelo seu recital final. Kevin toca em um violoncelo moderno feito pelo luthier canadense Martin Héroux em 2007, e atualmente vive em Houston, onde mantém uma classe de ensino privado. Kevin é atualmente o principal violoncelista da Orquestra Barroca Mercury, e o violoncelista e um dos fundadores da Vicennium Vazio.

1- Qual foi o maior desafio e o maior crescimento que Sept Papillons ofereceu a você, como intérprete?

Kevin Downs: Para mim, o maior desafio foi colocar os detalhes da peça em um contexto mais amplo, tanto na prática como nas performances. É tão fácil, enquanto se aprende a peça, gastar uma grande quantidade de tempo em uma única marcação - por exemplo, no *Papillon IV*, nas indicações de pressão excessiva - lembro-me de gastar uma enorme quantidade de tempo tentando encontrar o som certo para cada uma. É claro que isso é necessário, mas então você tem que se

lembrar que o movimento é mais do que apenas uma soma de cada pequeno som. Quanto ao meu próprio crescimento pessoal a partir da peça, foi aprender a habilidade de deixar / de abandonar as expectativas de como a peça soaria em uma determinada performance, e "apenas tocar". Você nunca sabe quais harmônicos vão soar de forma clara, por exemplo, e para apresentá-la com sucesso eu realmente tive que deixar ir e tentar criar algo novo a cada vez, ao invés de recriar o que eu tinha praticado.

2- Sept Papillons é uma peça com amplo uso de harmônicos. Os harmônicos desempenham um papel essencial na construção tímbrica e formal da peça, contribuindo para a atmosfera etérea da peça. Levando em conta sua formação anterior à peça, você possuía todos os conhecimentos necessários para trabalhar com os harmônicos de Sept Papillons? Caso a resposta seja sim, como foi sua formação com relação ao conhecimento, compreensão e prática dos harmônicos? Caso a resposta seja não, como você enfrentou e superou o desafio de lidar com harmônicos na preparação da performance de Sept Papillons?

Kevin Downs: Eu não tenho certeza se posso responder completamente e com precisão a essa pergunta - eu certamente pratiquei muitos e muitos harmônicos enquanto eu era um estudante de conservatório. Eu estudava escalas em harmônicos, e às vezes até mesmo cordas duplas de harmônicos em escalas. Em grande parte os harmônicos em Sariaaho eram uma questão de encontrar o melhor dedilhado, e de experimentar. Certamente, o *Papillon II* teve momentos em que eu precisei de conselhos sobre como configurar a posição da mão para que eu pudesse chegar a todos os harmônicos facilmente - algumas das posições resultantes da mão não eram posições comuns que eu já tivesse praticado ou usados antes. Eu acho que a melhor preparação era simplesmente isto mesmo porque eu já tinha tocado uma grande quantidade de músicas novas antes de Sariaaho.

3- A partitura de Sept Papillons indica os harmônicos a serem tocados. Entretanto não há uma linha auxiliar indicando as alturas que devem soar com aqueles harmônicos, procedimento encontrado em peças como Spins and Spells, também de Kaija Saariaho e Aye theres the rub, de Marco Stroppa. O que você acha, como intérprete, deste tipo de indicação? Para você esta indicação adicional é necessária ou desnecessária? Por quê?

Kevin Downs: Uma linha auxiliar pode ser útil, especialmente se o método do compositor não é claro. Eu tive bastante sorte ao aprender a peça enquanto dois dos

meus amigos muito próximos na época também estavam apresentando a peça com freqüência, e a Sra. Sariaaho estava dando masterclasses na Holanda (onde eu morava na época). Um dos meus amigos tinha estudado a peça com Anssi Kartunnen (a quem a peça foi dedicada) – então eu senti como se estivesse aprendendo diretamente da fonte, e nunca tive qualquer confusão sobre as alturas dos harmônicos que eu me lembre.

4- Há uma rica e interessante contradição na preparação da performance de Sept Papillons: grande controle e domínio técnicos são necessários para uma bem-sucedida performance da peça, que cria, por sua vez, uma atmosfera sutil, frágil, mágica e etérea. Do ponto de vista da intensidade e do volume, a peça exige do intérprete uma gama diversa de dinâmicas de médio e baixo volume. A dinâmica forte é indicada apenas em 2 papillons (IV e VII). Como você trabalhou e compreendeu, como intérprete, a preparação de uma peça tão singular neste sentido?

Kevin Downs: Eu realmente gostei muito deste aspecto da peça - para mim, eu amo ser capaz de tocar de forma extremamente suave e intimista, e atraindo o público para o seu mundo, em vez de projetar-se no deles. Dito isso, eu realmente tive que me lembrar de buscar uma gama maior dentro das dinâmicas suaves. Também nesse aspecto, eu me lembro de Sariaaho sendo surpreendida pela quantidade de *mezzo-fortes* que ela usou na peça. Eu me lembro dela dizendo que ela deveria talvez ter usado diferentes indicações em algumas dessas situações. Eu preciso dizer que cada vez que eu apresentei a peça, as partes mais suaves pareciam ser as mais especiais, e eu realmente podia quase sentir a conexão com o público nesses pontos.

5- Você realizou algum tipo de abordagem analítica de Sept Papillons antes ou durante a preparação da performance que pôde melhorar ou auxiliar sua interpretação? Caso a resposta seja sim, você pode nos falar sobre isto? Caso a resposta seja não, como você construiu sua interpretação desta obra?

Kevin Downs: Com a exceção de estar ciente do retorno dos temas em cada movimento, e do tipo de arco estrutural da peça, a principal análise que fiz foi mais como uma "fórmula" para me ajudar a memorizar o *Papillon IV*. A parte do meio do movimento, composta por algumas poucas linhas de cruzamentos de cordas, na verdade acabou por ser quase impossível de memorizar. Eu acabei categorizando cada compasso ou como A, B, ou C, assim como A ', B', ou C' (que eram apenas

variações sobre A, B, ou C.) Desta forma, eu era capaz de me lembrar o que vinha em seguida - esta é, na verdade, a única peça em que eu já tive que fazer algo parecido para memorizá-la.

5 À GUISA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS...

"Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar.
Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas."
Cecília Meireles

Esta dissertação, que apresentou uma análise e a abordagem de aspectos técnicos e interpretativos da peça *Sept Papillons* de Kaija Saariaho, partiu de uma concepção de música no sentido apresentado por Shaw-Miller: "Quando eu uso [a palavra] "música" quero dizer uma prática discursiva, não o som autônomo isolado; um complexo de atividades e idéias, uma rede de práticas culturais que agem em conjunto para significar o musical." (SHAW-MILLER, 2013, p. xiii) [248] Assim, alcançar alguma possível compreensão sobre *Sept Papillons* significou também compreender, ao menos em parte, a compositora da peça, o contexto histórico, estético, social e profissional no qual ela está inserida, de que maneiras as relações entre sua história e subjetividades dialogam com sua criação musical, de que forma ela desenvolve uma linguagem artística pessoal e singular enquanto dialoga com a tradição.

Todos ou muitos destes aspectos podem ser de alguma forma encontrados em *Sept Papillons*: a herança da formação pós-serialista no tratamento meticuloso dado às alturas da peça, de grande domínio técnico, a herança espectralista no tratamento tímbrico e textural, no eixo de sons claros e ruidosos, na concepção de forma enquanto processo e transição que permeia alguns dos *Papillons*; o diálogo com a tradição da música ocidental na criação de arcos de tensão e relaxamento, na criação de contrastes rítmicos, texturais e de alturas que "conversam" com os conceitos de dissonância e consonância da música tonal, no uso de modos diatônicos, nas referências instrumentais à outras obras do repertório violoncelístico. Ainda, e talvez paradoxalmente, de que maneira Saariaho explora de maneira única os recursos instrumentais do violoncelo, em combinações técnicas inovadoras, na criação de uma "outra" música, que, apesar de nascer no seio das tradições ocidentais, é significativamente diferente, formal, textural, tímbrica e ritmicamente das obras anteriores. Como diz Pirkko Moisala:

[248] "When I use 'music' I mean a discursive practice, not isolated autonomous sound; a complex of activites and ideas, a network of cultural practices that act together to signify the musical." (SHAW-MILLER, 2013, p. xiii) Tradução nossa.

> “Um pesquisador estudando a obra de Saariaho não pode tomar "música" como [um conceito] garantido, mas em vez disso é motivado a perguntar o quê a "música" é. Assim, a música em si mesma convida uma metodologia de pesquisa outra que não apenas a análise baseada na partitura. A música de Saariaho não é excepcional a este respeito, em vez disso, este certamente é o 'chamado' recebido por todos os pesquisadores que estudam compositores contemporâneos cuja música muda e/ou expande os paradigmas convencionais da música." (MOISALA, 2011, p. 445) [249]

Ao nos perguntarmos “que música é esta?”, “do que é feita esta música?”, “de onde vem esta música?”, “são os gestos e as metáforas música também?”, percebemos que uma conversa precisava ser travada entre diferentes dimensões da criação musical, do compreender e do fazer a música. Kathleen Coessens nos diz que

> "A pesquisa oferece sempre certo foco no mundo; ela "dramatiza" o mundo de maneira particular, trazendo seu próprio foco para o palco do conhecimento. Enquanto a visão binocular é mais presente na pesquisa, a investigação artística pode abri-la para uma visão prismática." (COESSENS, 2014, p. 3)

Neste sentido, a primeira parte ou primeiro capítulo é o preâmbulo essencial de nossa “conversa”: nele nos localizamos ao localizar Kaija Saariaho nas várias redes das quais ela faz parte: o patamar inédito alcançado por uma compositora mulher na música ocidental, sua trajetória intensa e também flexível, estéticamente, as principais ferramentas de seu ateliê composicional, de que forma ela se localiza na tradição teórica e composicional da música ocidental, na corrente espectralista e pós-espectralista, de que forma o diálogo com outras artes e com outras áreas do conhecimento e do viver humanos influencia seus processos artísticos, de que forma seu gênero, feminino, interferiu e interfere em sua própria identidade, em sua criação, na recepção de sua obra e nas negociações necessárias para que ela faça parte de um meio profissional predominantemente masculino, de que maneira colaborações pessoais geraram frutos e desenvolvimentos artísticos, e de que forma sua subjetividade não apenas se relaciona com sua prática, mas, também, e importantemente, a leva a propor uma música que também é vista, sentida,

[249] “A scholar studying Saariaho´s work cannot take ‘music’ for granted, but instead is motivated to ask what ‘music’ is. Thus, the music itself invites a research methodology other than score-based analysis. Saariaho´s music is not exceptional in this respect, instead, this certainly is the ‘call’ met by all scholars studying contemporary composers whose music changes and/or expands conventional paradigms of music.” (MOISALA, 2011, p. 445) Tradução nossa.

imagética, cinética, simbólica e, claro, ouvida. Estas reflexões e investigações nos permitiram aproximarmo-nos dos “meios” de construção do conhecimento artístico de Saariaho, de seus próprios caminhos de prática e teorização:

> "As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as - muitas vezes implícitas - relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio "conhecimento artístico". Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico." (COESSENS, 2014, p. 8)

Nossa “conversa” prosseguiu então na direção da análise, que foi em grande parte beneficiada pela experiência instrumental com a peça. A experiência instrumental nos permitiu ter uma ideia mais precisa da importância dos harmônicos e do papel estrutural, do ponto de vista textural e tímbrico, do trabalho com o arco que Saariaho propõe em *Sept Papillons* e, de que forma as decisões instrumentais servem aos propósitos estéticos e artísticos da compositora. Coessens aborda as pesquisas em artes de uma maneira que traduz nosso processo nesta pesquisa:

> "No entanto, no domínio das artes, as teorias não podem ser articuladas de forma isolada da prática e da pesquisa do artista, porque elas são estabelecidas e construídas a partir da própria prática. E essa prática em particular contém uma busca inesperada e de caráter aberto, constituindo assim um resultado criativo e estético. A criatividade não pode emergir de dentro das paredes que protegem uma teoria, ela tem que ser descoberta nas fissuras, nas lacunas, no que falta ao inexplorado, em resumo, o artista tem que procurar a diferença, não para a continuidade - mesmo que essa diferença possa estar dentro de uma continuidade." (COESSENS, 2014, p. 7)

A análise das alturas revelou o trabalho minucioso da compositora na criação de uma peça com grande coesão e unidade de alturas, alcançada graças à utilização de conjuntos de classes de notas aproximados e pelo desenvolvimento e variação de grupos através da ampliação ou diminuição dos grupos de alturas germinais da peça. O uso de conjuntos diatônicos e de modos medievais ou eclesiásticos certamente contribui com este resultado. Levando-se em conta que a grande maioria das notas é produzida através de harmônicos naturais, é espantoso que a compositora tenha conseguido manejar as alturas com tal coesão trabalhando com notas que não seguem os padrões de organização convencionais de graus

conjuntos no instrumento. Este é um exemplo de percepção gerada tanto pela experiência analítica quanto pela prática instrumental.

A construção formal de *Sept Papillons* é realizada através de um grande arco de oposições entre estase e dinamismo, entre tensão e relaxamento, feitos, por sua vez, a partir de detalhados processos nos âmbitos tímbrico, textural, rítmico, instrumental, de alturas, melódico, gestual, mas também sinestésico, no trabalho com a percepção do(a) ouvinte, que aqui inclui tanto sua audição quando sua visão, sua sensação e sua relação metafórica e imagética da-e-com-a performance. Alcançamos aqui o olhar prismático de Saariaho em sua criação artística:

> “A arte não olha para o mundo através de binóculos, mas sim através de um prisma. O prisma é um objeto óptico transparente com superfícies planas e polidas que refratam a luz ou a fragmentam em suas cores espectrais constituintes, dependendo do ângulo e dispersão das superfícies. O artista sempre voltou sua atenção para ângulos do mundo diferentes, muitas vezes inesperados, resistindo não apenas ao óbvio, mas também ao foco disciplinar - forçando o olhar a partir de certo ângulo. (...) O artista é como o flaneur de Baudelaire e de Benjamin, presente no interior do estressado tempo urbano e das necessidades econômicas, mas tendo a capacidade de apreciar todos os lados do prisma. (...) O flaneur está no meio da multiplicidade de camadas, andamentos e ritmos diferentes, e ao mesmo tempo, escapa do tempo e estruturas de espaço impostos, cultivando, como Balzac disse, a gastronomia do olho - Eu diria que para o artista, a gastronomia dos sentidos." (COESSENS, 2014, p. 4)

Costurado e coroado, de fato, por conversas, o terceiro capítulo abordou a peça de Saariaho a partir da perspectiva de *música como algo que nós fazemos*, de acordo com Suzanne Cusick. O capítulo aponta como Saariaho expande a técnica violoncelística e dos instrumentos de cordas não apenas em *Sept Papillons*, mas também em outras obras. A experiência instrumental com a peça nos traz diversos questionamentos e desafios técnicos, artísticos e interpretativos, em grande parte, pela proposição de ações instrumentais que alteram profundamente os condicionamentos corporais aprendidos nos anos de formação com o violoncelo. Através da leitura de textos de instrumentistas e das entrevistas com cinco violoncelistas que tocam *Sept Papillons* podemos fazer duas observações significativas. A primeira tem relação com o lugar do corpo e das ações corporais sofisticadas na performance:

> “As técnicas do corpo do performer, a partir de uma perspectiva Maussiana, se referem a estas formas nas quais os artistas, nas culturas musicais, usam -ou deveríamos dizer 'performam'- seu corpo. Enquanto o corpo é o

> primeira e mais natural instrumento do ser humano, ele é o instrumento mediador para o músico. O fazer musical, a criação do som, é mediado por corpos humanos e suas ações extremamente sofisticadas. As técnicas variam não apenas entre indivíduos e suas imitações, mas entre sociedades, sistemas educacionais e hábitos que envolvem eficácia, prestígio e sucesso." (COESSENS, 2011, p. 6) [250]

Isto pode ser observado no lugar crucial que o corpo e as ações corporais ocupam nos discursos dos(as) intérpretes e instrumentistas da música de Saariaho. Tanto nos textos citados quanto nas entrevistas o corpo e sofisticadas ações corporais são mencionados. Mas, além disso, na direção das variações que Coessens aponta, há a segunda observação com relação ao corpo e ao domínio na performance: é notável o quanto mais de um(a) intérprete utilizou expressões como "tornar-se a música" ao se referirem ao domínio de *Sept Papillons*. Isto não ocorre por acaso entre os(as) performers de alto nível como nos mostra Coessens:

> "Para um músico, práticas habituadas, incorporadas e sociais da criação musical se fundem de tal forma que se torna quase impossível separar as práticas artísticas corporais pessoais dos padrões sociais e artísticos e vice-versa. O corpo é disciplinado de tal forma que o artista torna-se sua música, sua arte se torna encarnada. Isso resulta em um conhecimento incorporado de como tocar, como criar, como performar, como compreender, como pensar sobre o mundo estético do som." (COESSENS, 2011, p. 9-10) [251]

Ressaltamos ainda que as entrevistas demonstram interessantes pontos de conexão entre a análise apresentada no capítulo dois e a experiência de performance destes(as) violoncelistas com *Sept Papillons*. Por fim, chamamos a atenção para o fato de que tanto nesta peça como em outras composições instrumentais, Saariaho dialoga também com a tradição do repertório e da técnica violoncelística, contribuindo com ambos e os levando "além", através de uma escrita idiomática, de uma "gramática" instrumental e gestual bastante pessoais. Nesta direção, lembramos de uma contribuição de Anssi Karttunen, o violoncelista para o

---

[250] "Performer's techniques of the body, from a Maussian perspective, refer to these ways in which performers, in music cultures, use—or should we say 'perform'—their body. While the body is the first and most natural instrument of the human being, it is the unique mediating instrument for the musician. The making of music, the creation of sound is mediated by human bodies and their extremely sophisticated actions. Techniques vary not only with individuals and their imitations, but with societies, educational systems and habits involving efficacy, prestige and success." (COESSENS, 2011, p. 6) Tradução nossa.

[251] "For a musician, habituated, embodied and social practices of creating music merge in such a way that it becomes quite impossible to separate personal bodily artistic practices from social artistic patterns and vice versa. The body is disciplined in such a way that the artist becomes his music, becomes his embodied artistry. This results in an embodied knowledge of how to play, how to create, how to perform, how to understand, how to think about the aesthetic world of sound." (COESSENS, 2011, p. 9-10) Tradução nossa.

qual esta peça foi dedicada e que colabora com a compositora já há mais de trinta anos:

> “Eu preciso dizer que, para mim, é mais difícil e talvez menos interessante falar sobre a escrita de Kaija [Saariaho] para o violoncelo (ou o que a torna especial) do que analisar como ela expande a tradição; Eu quero entender não o que é diferente, mas como ela se relaciona com seus antecessores. Nós muitas vezes nos fixamos nas assim chamadas "invenções" ou "descobertas" de um compositor ou de um artista, mas eles não são de nenhum interesse se não forem incorporados em um continuum. É desta forma que eu acredito que Kaija tem extraído algo muito singular. Por um lado, ela forjou seu próprio dialeto, empurrou a técnica ainda mais adiante, usou técnicas instrumentais especificas, mas mais importante, é que ela tem tornado esses elementos para além de uma linguagem que vem sendo incorporada no âmbito mais amplo da música - não apenas contemporânea. Quando eu ensino a música de Kaija para jovens músicos, eu tento fazer meus alunos compreenderem o quê em suas frases, movimentos e formas é semelhante as [obras] de Bach, Schumann, ou Debussy. Naturalmente, ela não utiliza as mesmas formas clássicas, mas em suas peças, você pode encontrar correlações ou ligações entre sua linguagem moderna e formas de linguagem tradicionais." (KARTTUNEN, 2014, p. 69) [252]

Por fim, fica aqui o registro de que esta pesquisa de mestrado me sensibilizou imensamente para o lugar das mulheres e para o lugar do corpo na chamada música de arte ocidental, ou, música clássica. Esta sensibilização engendrou inúmeros questionamentos, indagações, reflexões, necessidades, angústias, curiosidades, projetos e sonhos. Foi esta a sensibilização que me confrontou com a invisibilidade e a inaudibilidade das mulheres e de suas músicas na tradição da música chamada clássica, de forma ainda mais gritante quando pensamos nas compositoras brasileiras. Foi também este movimento que me despertou para a existência primordial e *sine qua non* do(s) corpo(s) na música. Saio desta etapa, a pesquisa de mestrado, com um sonho nas mãos, no corpo, no coração, nos ouvidos: ouvir, tocar e conhecer música para violoncelo de

[252] “I have to say that for me it is harder and perhaps less interesting to talk about Kaija´s writing for the cello (or what makes it special) than to analyze how she expands on tradition; I want to understand not what is different, but how she relates to her predecessors. We often fixate on a composer´s or an artist´s so-called “inventions” or “discoveries”, but they´re of no interest if they are not incorporated into a continuum. It´s in this way that I believe Kaija has pulled off something very unique. For one, she has forged her own dialect, pushed technique further, used specifics modes of playing, but most importantly, she´s made these elements apart of a language that´s been incorporated into the broader scope of music – not just contemporary. When I teach Kaija´s music to young musicians, I try to make my students understand what in her phrases, mouvements, and forms is similar to those of Bach, Schumann, or Debussy. Naturally, she doesn´t use the same classical forms, but in her pieces, you can find correlations or links between her modern language and traditional language forms.” (KARTTUNEN, 2014, p. 69) Tradução nossa.

compositoras brasileiras e levar este repertório para onde e para quem puder. Este é o animador e inspirador próximo passo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

ANDERSON, Julian. A Provisional History of Spectral Music. **Contemporary Music Review**, London, v.19, part. 2, p. 7-22, 2000.

ATCHLEY, Megan. Playing the Sapphonic: A Performer´s Feminist Analysis of Kaija Saariaho´s 'Nocturne' for solo violin. In: **Feminist Theory and Music 11**, 2011, School of Music on the Arizona State University. FT&M 11: Looking Backward, Forward and Sideways. Arizona, The University of Arizona Press, 2011. p. 1- 24.

BACH, Johann Sebastian. **6 Suites a violoncello solo senza basso**. Edição de Shin-Itchiro Yokoyama. 2014 (1717–1723). Partitura.

BARRIÈRE, Jean Baptiste. **Music and Image in Kaija Saariaho´s works**. Disponível em: < http://www.petals.org/Barriere/Music_%26_image_in_Saariaho.html>. Acesso em 27/5/2014.

BLACKING, John. Reflections on the Effectiveness of Symbols. In: **Music, Culture and Experience:** Selected Papers by John Blacking. Chicago: The University of Chicago Press. 1995.

BOSANQUET, Caroline. **The Secret Life of Cello Strings:** Harmonics for Cellists. Cambridge: SJ Music, 1996.

CALDAS-COULTHARD, Carmem Rosa. Caro Colega: Exclusão Lingüística e Invisibilidade. **Discurso & Sociedad**, Espanha e América Latina, v. 1, n. 2, p. 230-246, 2007.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.

COESSENS, Kathleen. An Artistic Logic of Practice: The Case of the Performer. **The International Journal of the Arts In Society**, Champaign, Illinois, USA, v. 6, n. 4, p. 1-11, 2011.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn:** A Manifesto. Ghent, Belgium: Leuven University Press, 2009.

COESSENS, Kathleen. Interlude III: The Score Beyond Music. In: ASSIS, Paulo de; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen. **Sound & Score:** Essays on Sound, Score and Notation. Leuven, Belgium: Leuven University Press, 2013. p. 178-181.

CUSICK, Suzanne G. Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. In: KRIMS, Adam. (Editor). **Music/ Ideology:** resisting the aesthetic. Amsterdam: Gordon and Breach, 1998. p. 37-55.

DESCHARMES, Alexis. Une connaissance intime et sensible du violoncelle. In: **Tempus Perfectum**, Kaija Saariaho : l'ombre du songe, Lyon, n. 11, p. 63, 2013.

DESCHARMES, Alexis. **Entrevista concedida por e-mail a Camila Durães Zerbinatti**. Florianópolis, 16 de jan. de 2015. Entrevista.

DOWNS, Kevin. **Entrevista concedida por e-mail a Camila Durães Zerbinatti**. Florianópolis, 15 de fev. de 2015. Entrevista.

FALLOWFIELD, Ellen. **Cello Map:** A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers. Birmingham, 2009. 199f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Music, College of Arts and Law, The University of Birmingham. 2009.

FARNY, Natasha. **Entrevista concedida por mensagem via Facebook para Camila Durães Zerbinatti.** Florianópolis, 12 de jan. de 2015.

FINEBERG, Joshua. Spectral Music. **Contemporary Music Review**, London, v. 19, part. 2, p.1-5, 2000.

FINEBERG, Joshua. Appendix I: Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. **Contemporary Music Review**, London, v. 19, part. 2, p. 81-113, 2000.

FREEMAN, Robert. **The Crisis of Classical Music in America:** Lessons from a Life in the Education of Musicians. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2014.

GRABÓCZ, Márta. **Entre Naturalisme Sonore et Synthèse em Temps Réel :** Images et Formes Expressives dans la Musique Contemporaine. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013.

HARGREAVES, Jon. Networks of Communication: (De) Crystallization and Perceptual Zoom in Du cristal. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. 177-202.

HILST, Hilda. In: GRANDO, Cristiane. Pela estrada das Odes Mínimas, de Hilda Hilst. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2014.

HOWELL, Tim. Preludes and Codas. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. xv-xxiii.

HOWELL, Tim. Dualities and Dialogues: Saariaho´s Concertos. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. 133-158.

IITTI, Sanna. Kaija Saariaho: Stylistic Development and Artistic Principles. **IAWM Journal**, International Alliance for Women in Music, Winston-Salem, Carolina do Norte, EUA, v. 7, n. 3, p. 17-20, 2001.

INFOPÉDIA, Dicionários Porto Editora. **Dicionário da Língua Portuguesa com acordo ortográfico.** Porto: Porto Editora, 2003 – 2015. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/inaudibilidade?homografia=0> Acesso em: 15 de abr. de 2015.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo:** um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KANKAANPÄÄ, Vesa. Dichotomies, Relationships: Timbre and Harmony in Revolution. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. 159-176.

KARTTUNEN, Anssi. Reflections on the relation between interpreter, composer and audience. **Finnish Music Quarterly**, Helsinki, n. 2/ 1999, p. 1-3, 1999.

_____. **Sept Papillons: Works for cello by Kaija Saariaho**. Disponível em: < http://www.karttunen.org/home.html/Sept_Papillons.html> Acesso em: 2/6/2014.

_____ A Conversation with Anssi Karttunen. In: **Music & Literature**, Nova York, número 5, p. 69-74. 2014. Entrevista.

_____. **Entrevista concedida por e-mail para Camila Durães Zerbinatti**. Florianópolis, 12 de jan. de 2015.

_____. Vídeo da masterclass ministrada no Carneggie Hall intitulada **Extended Techniques for Strings: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T32QIOAxrlo> Acesso em 12 de fev. de 2015.

_____. **Página sobre obras de Kaija Saariaho no website de Anssi Karttunen.** Disponível em: <http://www.karttunen.org/home.html/Sept_Papillons.html> Acessado em: 13 de dez. de 2015.

KODÁLY, Zoltán. **Sonate Op. 8**, violoncello solo. Vienna: Universal Edition, 1915. Partitura.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton and Company, 1989.

MAO-TAKACS, Clément. En guise de préface... Prismes, trajectories, perspectives : portrait de Kaija Saariaho et introduction à son oeuvre. In: **Tempus Perfectum**, Kaija Saariaho : l'ombre du songe, Lyon, n. 11, p. 3-6, 2013.

MARCH, Daniel. From the Air to the Earth: Reading the Ashes. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. 15-40.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. 3a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MERRIAN, Maria Sybilla. **Flowers, Butterflies and Insects:** All 154 Engravings from "Erucarum Ortus". Nova York: Dover Publications, 1991.

MESSINA, Dylan. **Where will it END?** - Or A guide to extended techniques for the Violoncello. Ohio: Oberlin College Library, 2009.

MICHAELIS, Dicionário. **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=artesania> Acesso em 18 de dez. de 2014.

MOISALA, Pirkko. Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. In: MOISALA, Pirkko; DIAMOND, Beverley. (Editors). **Music and Gender.** Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. p. 166- 188.

MOISALA, Pirkko. **Kaija Saariaho**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009.

MOISALA, Pirkko. Reflections on an Ethnomusicological Study of a Contemporary Western Art Music Composer. **Ethnomusicology Forum**, London, v. 20, n. 3, p. 443-451, 2011.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen:** inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. Campinas, 2008. 496f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2008.

MUSIC SALES CLASSICAL. **Obras completas de Kaija Saariaho**. Disponível em: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/1350/0>. Acesso em: 28 de maio de 2014.

MUSIC SALES CLASSICAL. **Página de Sept Papillons**. Disponível em: < http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1350/12420>. Acesso em 08 de jun. de 2014.

NARROWAY, Richard. **Entrevista concedida por e-mail a Camila Durães Zerbinatti**. Florianópolis, 09 de fev. de 2015.

NETTL, Bruno. The Basic Unit of All Human Behaviour and Civilization. In: **The Study of Ethnomusicology:** Twenty-Nine Issues and Concepts. Illinois: University of Illinois Press, 1983.

POUSSET, Damien. The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie – Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresentativo. **Contemporary Music Review,** London, v. 19, p. 3, p. 67-110, 2000.

PRADO, Adélia. **O Coração Disparado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

PROKHOVNIK, Raia. Public and Private Citizenship: From Gender Invisibility to Feminist Inclusiveness. **Feminist Review**, London, vol.60, Feminist Ethics and the Politics of Love (Autumn, 1998), p. 84-104, 1998.

ROFE, Michael. Capturing Time and Giving it Form: *Nymphéa*. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2011. p. 81-106.

ROTH, Stéphane. Note Sur L'Édition. In: SAARIAHO, Kaija; ROTH, Stéphane. (Editor). **Le Passage des Frontières:** Écrits sur la Musique. Paris: Éditions MF, 2013. p. 7-13.

RUSSELL, Rolen. **Modern Cello Techniques**. Illinois. 2012. Tese (Doutorado em Música). Formato multi-mídia. Northwestern University. 2012. Disponível em: <http://www.moderncellotechniques.com/ >. Acessado em 21 de abr. de 2015.

SAARIAHO, Kaija. Matter and Mind in Music. In: 7th International Alvar Aalto Symposium, 1997, Jyväskylä, Finland. **Matter and Mind in Architecture**. Jyväskylä: The Alvar Aalto Foundation, 2000. p.110-115.

_____. Scream If You Wish, But Fly! (1980). In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p.5-8. 2014.

_____. Credo (1984). In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 9-11. 2014.

_____. My Library, from Words to Music (1987). In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 12-15. 2014.

_____. The Four Poems of *Bruden*. In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 17-18. 2014.

_____. In Music, of Music, toward Music (2005). In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 22-28. 2014.

_____. À propos de la signification de l'art. In: SAARIAHO, Kaija; ROTH, Stéphane. (Editor). **Le Passage des Frontières:** Écrits sur la Musique. Paris: Éditions MF, 2013. p. 228-234.

_____. Using the computer in a search for new aspects of timbre organization and composition. **International Computer Music Association**, Michigan, v. 1983, p. 269- 273, 1983.

_____. Shaping a compositional network with computer. **International Computer Music Association**, Michigan, v. 1984, p. 163- 165, 1984.

_____. Timbre and Harmony: Interpolations of timbral structures. **Contemporary Music Review**, London, v. 2, n. 1, p. 93-133, 1987.

_____. **The composer Kaija Saariaho on sexism in classical music**, Speech at the McGill University on 2013, November 3. Disponível em < http://slippedisc.com/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music/>. Acesso em 22 de jan. 2014.

_____; MCADAMS, Stephen. Qualities and Functions of Musical Timbre. **International Computer Music Association**, Michigan, v. 1985, p. 367- 374, 1985.

_____; CHABOT, Xavier; BARRIÈRE, Jean-Baptiste. On the Realization of NoaNoa and Près, Two Pieces for Solo Instruments and Ircam Signal Processing Workstation. **International Computer Music Association**, Michigan, v. 1993, p. 210- 213, 1993.

_____. **Sept Papillons** for cello solo. England: Chester Music, 2002. Partitura.

_____. A Conversation with Kaija Saariaho. In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 48-60. 2014. Entrevista.

_____. Entretien Avec Kaija Saariaho. In: **Les Cahiers de l'Ircam** – Collection "Compositeurs d'aujourd'hui", Paris, v. 6, p.7-24, 1994. Entrevista.

_____. Meet the composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). **Kaija Saariaho:** Visions, Narratives, Dialogues. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, p. 3-14. 2011. Entrevista.

_____; BEYER, Anders. Kaija Saariaho: Colour, timbre and harmony. In: BEYER, Anders. **The Voice of Music:** Conversations with composers of our time. London: Ashgate Publishing Limited, p. 1-9. 2000. Entrevista.

_____. Interview with Kaija Saariaho. **Ionarts**. December 01, 2012. De 2014. Entrevista. Disponível em: < http://ionarts.blogspot.com/2012/12/interview-with-kaija-saariaho.html>. Acesso em 17 de nov. de 2014.

_____. A conversation with Composer Kaija Saariaho. **Charleston City Paper**, 29, May, 2011. De 2014. Entrevista. Disponível em: < http://www.charlestoncitypaper.com/charleston/a-conversation-with-composer-kaija-saariaho/Content?oid=3408031>. Acesso em 26 de out. de 2014.

_____. They said women couldn't write music.... **The Telegraph**, 07, July, 2007. De 2014. Entrevista. Disponível em: < http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3666357/They-said-women-couldnt-write-music....html> . Acesso em 15 de ago. de 2014.

_____. Interview with the festival composer: Kaija Saariaho. **Trondheim Kammer Musikk Festival.** September, 2014. De 2014. Entrevista. Disponível em: <http://www.kamfest.no/enGB/Nyheter/interview+with+the+festival+composer+kaija+saariaho.html> Acesso em 13 de nov. de 2014.

SCOTT, Joan W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. **The American Historical Review**, Bloomington, v. 91, n. 5. (December, 1986), pp. 1053-1075, 1986.

SCOTT, Joan W. Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism. **Feminist Studies**, Maryland, v. 14, n. 1 (1988: Spring), p.33-50, 1988.

SCOTT, Joan W. The Evidence of Experience. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 17, n. 4 (Summer, 1991), pp. 773-797, 1991.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. (org.) **Violoncelo XXI***:* estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo: Urbana, 2012.

SIVUOJA-GUNARATNAM, Anne. Miniatures and Tensions: Phenomenological Reverberations in and around Kaija Saariaho´s Lichtbogen (1985-86). **Intersections: Canadian Journal of Music**, Toronto, Canada, v. 25, n. 1-2, p. 44-66, 2005.

SALONEN, Esa-Pekka; MARTINEZ-IZQUIERDO, Ernest; MÄLKKI, Susanna; MAO-TAKACS, Clément. Conversations with three conductors. In: **Music & Literature**, Nova York, n. 5, p. 61-68. 2014.

SERVIÈRE, Antonin. Kaija Saariaho et la France. In: **Tempus Perfectum**, Kaija Saariaho : l'ombre du songe, Lyon, n. 11, p. 43-51, 2013.

SHAW-MILLER, Simon. **Eye hEar:** the Visual in Music. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

STEINER, Rudolf. **Butterflies, Beings of Light.** Forest Row, United Kingdom: Rudolf Steiner Press, 2013.

STEINER, Rudolf. **Occult Signs and Symbols**. Herndon, Virginia: Anthroposophic Press, 1972.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. **The Contemporary Violin:** Extended Performance Techniques. Berkeley: University of California Press, 2001.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-Tonal.** 2ª edição. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

UITTI, Frances-Marie. The Frontiers of technique. In: STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Cello.** Cambridge, 1999. p. 211- 223.

WOLFF, Janet. The ideology of autonomous art. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Editors). **Music and society**: the politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p.1-12.

ANEXOS 1

Entrevistas Originais

1. Entrevista com Anssi Karttunen

1- What were the great challenge and the biggest growth Sept Papillons offered to you as a performer?

Anssi Karttunen: It is difficult to say because the piece has been part of my life now so long, but when I teach the piece to young cellists I can see that the big challenges are: the ability to see images, to see phrases, to see the metaphors of butterflies, to take time, to trust silence, to believe in small, to understand that fragility is strength, to become the music.

2- Sept Papillons is a piece in which harmonics are largely used. Harmonics also have an essential role in the timbral and structural building of the piece. Taking into account your previous training, did you had all the necessary knowledge and practice domain to work with the harmonics of Sept Papillons? If the answer is yes, how was your training in regard to the understanding and practice of harmonics? If the answer is no, how did you faced and overcame the challenge of dealing with harmonics in the preparation of the performance of Sept Papillons?

Anssi Karttunen: I didn't come to Sept Papillons from the cold, I knew Kaija's music and her use of the cello for already many years. Harmonics had been part of her language from the beginning, as several other particularities of her music, colors, noise etc. In every piece her language has become more distilled and I feel it easier to understand what she is after, but that doesn't make it easier to perform. The responsability grows every time, but because I have more experience with her music I can let myself go and believe that I can become the music if I allow myself.

3- The score of Sept Papillons indicates the harmonics to be played. However, the score don´t present any auxiliary line that indicates the pitches the harmonics must sound- a procedure found, for example, in pieces like Kaija Saariaho´s Spins and Spells and Marco Stroppa´s Aye there's the rub. As a performer, what do you think about this kind of procedure (the presence of auxiliary lines for sounding pitches)? For you, this additional indication is necessary or unnecessary? Why?

Anssi Karttunen: I believe in eliminating everything from the score that is not absolutely necessary, but at the same time it needs to remain as easy to understand for the player as possible. In Sept Papillons all the harmonics are written in a way that the player knows exactly from which string and what position to play. The auxiliary line would be for non-cellists or musicologists. For the performer any extra clutter on the page has a tendency to burden the brain at the moment of performance so I encourage composers to simplify their notation as much as possible.

4- There is a rich and interesting paradox in the preparation of the performance of Sept Papillons: great control and technical domain are necessary for a successful performance of the piece, which creates, in turn, a subtle, fragile, magical and ethereal atmosphere. From the point of view of intensity and volume, the piece requires a diverse range of dynamic between medium and very low volume. The forte dynamics are indicated only in 2 Papillons (IV and VII). How did you work with and what do you think about, as a performer, the preparation of a piece that´s so unique in this regard?

Anssi Karttunen: An interpretation is built in time in many performances and the analysis becomes clearer each time. I have built myself an idea of every gesture in the piece and a certain narrative, but those are personal and in no way important for anyone else to know, my final analysis is finally each performance. What is important is that each time I play the piece can recapture the emotions, the moods, the feelings of each moment and transmit them like they only ever existed at that moment. When I teach the piece, I can describe these to a student, but only to show how personal they are and that each player has to find their own emotional equivalents for the abstract pictures.

5- Did you make some kind of analytical approach to Sept Papillons before or during the preparation of the performance that could enhance or assist your interpretation? If the answer is yes, can you tell us about this? If the answer is no, how did you build your interpretation of this piece?

Anssi Karttunen: An interpretation is built in time in many performances and the analysis becomes clearer each time. I have built myself an idea of every gesture in the piece and a certain narrative, but those are personal and in no way important for anyone else to know, my final analysis is finally each performance. What is important is that each time I play the piece I can recapture the emotions, the moods, the feelings of each moment and transmit them like they only ever existed at that

moment. When I teach the piece, I can describe these to a student, but only to show how personal they are and that each player has to find their own emotional equivalents for the abstract pictures.

2. Entrevista com Alexis Descharmes

1- Quels ont été les grands défis de Sept Papillons à vous comme violoncelliste? Quel était le apprentissage qui vous avez réalisé avec cette pièce de musique?

Alexis Descharmes: Cette pièce m'a appris à travailler sur les rapports de hauteurs physique des cordes entre elles. Le mélange permanent des sons appuyés et des sons harmoniques (qu'elles soient artificielles ou naturelles) modifient l'angle des cordes entre elles, et impliquent que l'interprète adapte ses mouvements d'archet en permanence pour obtenir une fluidité qu'on aurait naturellement si tous les sons étaient appuyés (ou harmoniques) (cf *Papillon 2*). Cette pièce m'a fait prendre conscience aussi de la différence sensible de hauteurs des cordes selon qu'on joue vers le chevalet ou vers la touche. La dernière mesure de *Papillon 1* est l'exemple le plus parlant, permettant au fur et à mesure qu'on remonte vers la touche de mettre en vibration successivement les cordes I+II, puis I+II+III, puis I+III, ce qui démontre l'incroyable connaissance de Saariaho pour les instruments à cordes.

2- Sept Papillons est une pièce musicale dans lequel les harmoniques sont largement utilisés. Harmoniques ont également un rôle essentiel dans la construction de timbre et structurelle de la pièce. Tenant compte de votre formation précédente, avez-vous eu tout le connaissance et la pratique nécessaires pour travailler avec les harmoniques de Sept Papillons? Si la réponse est oui, comment était votre formation en ce qui concerne la compréhension et la pratique des harmoniques? Si la réponse est non, comment avez-vous fait face et surmonté le défi de traiter avec des harmoniques dans la préparation de la performance de Sept Papillons?

Alexis Descharmes: La réponse est OUI. Je connaissais déjà très bien les possibilités harmoniques du violoncelle, même si je me souviens avoir été surpris par la possibilité d'un bariolage entre 4 LA identiques sur 4 cordes différentes (*Papillon 2*, mesure 18). Mais j'avais joué quelques années auparavant *Près*, de Saariaho, pour violoncelle et électronique, qui m'avait fait travailler en profondeur l'alternance des

sons appuyés avec les harmoniques (2ème mouvement en particulier), impliquant un travail de la main gauche en 3 dimensions, ce qui est assez difficile, surtout dans la vitesse. La principale difficulté est que la corde ne vibre pas de la même façon avec une harmonique ou avec une note appuyée : il convient donc d'adapter la place de l'archet sur la corde pour chaque note, et de modifier constamment le rapport Pression / Vitesse de l'archet. Mais c'est la base du travail sur la musique spectrale ou plus généralement les musiques qui explorent en profondeur le son, depuis ses harmoniques les plus pures jusqu'aux sons saturés les plus complexes (cf tous les sons écrasés, dans *Papillons 4*, par exemple).

3- Le score de Sept Papillons indique les harmoniques où ils devraient être lus. Cependant, le score ne présente pas une ligne auxiliaire indiquant la hauteur à laquelle ces harmoniques doivent sonner - une procédure trouvé, par exemple, dans des pièces comme Kaija Saariaho's "Spins and Spells" et Marco Stroppa's "Aye there's the rub". En tant qu'interprète, que pensez-vous de ce genre de procédure (la présence de lignes auxiliaires pour les hauteurs)? Pour vous, cette indication supplémentaire ne est nécessaire ou inutile? Pourquoi?

Alexis Descharmes: C'est très différent ! "Spins and Spells" et "Aye there's the rub" sont des pièces pour lesquelles le violoncelle est désaccordé (et même beaucoup !). Il est donc important de préciser la note entendue en plus de la note jouée, pour être certain que les interprètes vont jouer la bonne note. Dans *Sept Papillons* le violoncelle n'a pas de *scordatura* particulière. Les seuls doutes qui pourraient subvenir sont ceux du choix de la corde sur laquelle on joue les harmoniques. Mais Saariaho le précise à chaque fois qu'il y a plusieurs possibilités (cf *Papillon IV*, mesures 12-14).

4- Il ya un paradoxe riche et intéressant dans la préparation de la performance de "Sept Papillons": une grande maîtrise et le domaine technique sont nécessaires pour une bonne exécution de la pièce, ce qui crée, à son tour, une atmosphère subtile, fragile, magique et éthéré. Du point de vue de l'intensité et de le volume, la pièce nécessite une gamme diversifiée de dynamique entre moyen et très faible volume. La dynamique Forte est indiqué que dans deux Papillons (IV et VII). Comment avez-vous travaillé à ces exigences? Comme violoncelliste, que pensez-vous de la préparation d'une œuvre musicale qui est si unique à cet égard?

Alexis Descharmes: C'est là tout l'intérêt de l'oeuvre : sa fragilité ! Pour regarder et entendre évoluer un papillon, il faut un grand silence, une belle lumière,

et une jolie fleur ! Pour défendre les *Sept Papillons* de Saariaho, il faut une belle acoustique, un public silencieux, et une grande préparation de l'interprète : A cet égard, c'est sans doute la pièce la plus difficile de toutes les pièces de Kaija. Il faut être absolument réceptif à toutes les sensations digitales et auditives, afin de restituer avec une précision chirurgicale chaque mode de jeu. Un papillon est véloce, fragile, précis, rapide, change de direction tout le temps, mais quand il se pose, il devient parfaitement immobile et ne doit tremble pas (cf *Papillon VI,* mesure 7) ! (pas facile !)

5- Avez-vous fait aucune approche analytique de "Sept Papillons" avant ou pendant la préparation de la performance qui pourraient améliorer ou aider votre interprétation? Si la réponse est oui, pouvez-vous nous dire à ce sujet? Si la réponse est non, comment avez-vous construit votre interprétation de cette pièce?

Alexis Descharmes: J'analyse les pièces au fur et à mesure que je les travaille. Pour celle-ci, l'analyse n'est évidemment pas une analyse de la forme (qui est évidente), mais plutôt une analyse des différents champs harmoniques. Cela permet de ne pas perdre de vue d'où on part et où on va, et de ne pas se perdre en route (et perdre le public, en même temps !).

3. Entrevista com Natasha Farny

1- What were the great challenge and the biggest growth Sept Papillons offered to you as a performer?

Natasha Farny: Although there are no new "extended techniques" in this piece, I still spent a long time familiarizing myself with Saariaho's frequent use of harmonics, harmonic chords, and constant changes in bow contact points. Her use of the bariolage A across four strings at the end of Papillon II was an interesting challenge and uncomfortable for the hand to keep in tune. The hardest technical demand for me were the harmonic chords with trills, such as those found in Papillon I, and of course it can be disorienting to hear the high pitch of a harmonic on a lower string, where the fingered note sounds lower. I worked for months and saw very slow progress. The biggest growth for me was realizing as usual that practice works, and eventually, that I could perform it all the way through.

2- Sept Papillons is a piece in which harmonics are largely used. Harmonics also have an essential role in the timbral and structural building of the piece. Taking

into account your previous training, did you had all the necessary knowledge and practice domain to work with the harmonics of Sept Papillons? If the answer is yes, how was your training in regard to the understanding and practice of harmonics? If the answer is no, how did you faced and overcame the challenge of dealing with harmonics in the preparation of the performance of Sept Papillons?

Natasha Farny: My training prepared me for the use of harmonic challenges that cellists face in standard literature. One learns how to handle a scale of artificial harmonics in Saint-Saens' Concerto No. 1, and Cassado's Suite for Solo Cello has some harmonics in fourth position, across all four strings. Saariaho pushes the technique well beyond these Romantic usages and I did have to work hard to handle them. Both because she builds her melodies with many measures of harmonics, and alternates harmonics with real pitches, the cellist must focus the attention on the bow in order for the notes to speak. Bow use is different for harmonics – one must play much more delicately and intentionally, and while harmonics tend to speak most clearly at the bridge, Saariaho asks for the complete range of contact points, even *sultasto*. I made etudes and scales for myself with all the harmonics on each string, and even wrote in the actual pitch names on the score. The other fact is that the left hand must be in tune, or the harmonic simply won't speak and since the bulk of the notes are true harmonics, not artificial, there is not a lot of wiggle room for pitch accuracy.

3- The score of Sept Papillons indicates the harmonics to be played. However, the score don´t present any auxiliary line that indicates the pitches the harmonics must sound- a procedure found, for example, in pieces like Kaija Saariaho´s Spins and Spells and Marco Stroppa´s Aye there's the rub. As a performer, what do you think about this kind of procedure (the presence of auxiliary lines for sounding pitches)? For you, this additional indication is necessary or unnecessary? Why?

Natasha Farny: No, it is definitely not necessary to notate anything more. In fact, the less notational direction, the better because too much to read can confuse the player! I never had any questions about which pitch to play because there always seemed to be only one option. I did notice however, that in his recording, Anssi Karttunen (Saariaho's cellist) played some slightly different pitches in Papillon III. I wrote to the publisher, who spoke to Saariaho, and thus received this useful information about the notes in that movement: Measure 12 should begin, after the

grace notes, with an F-sharp, not an F-natural, and in measure 13, the fifth note, top voice, should be a C-natural, not a C-sharp.

4- There is a rich and interesting paradox in the preparation of the performance of Sept Papillons: great control and technical domain are necessary for a successful performance of the piece, which creates, in turn, a subtle, fragile, magical and ethereal atmosphere. From the point of view of intensity and volume, the piece requires a diverse range of dynamic between medium and very low volume. The forte dynamics are indicated only in 2 Papillons (IV and VII). How did you work with and what do you think about, as a performer, the preparation of a piece that´s so unique in this regard?

Natasha Farny: This observation on dynamics is excellent! I love that Saariaho allows the solo-cello sound to be delicate. With no other instruments playing, balance, typically a central concern for cellists, is a non-issue. Because *mp* and *mf* represent the loud side of the range throughout most of the piece, I think of them as emotionally laden, and a chance for the sound to bloom. Since much of the piece consists of the fragile texture of harmonics, it makes sense for the player to keep the volume at a medium dynamic. The other side of the dynamic range, from *ppp* to no sound at all (notated as "*niente*") is very effective in performance because it draws the ear closer, and the cellist and listeners are made aware of how beautiful a very small sound can be. This topic of dynamics brings up the producer of them, namely, the bow. I thought a lot about the bow and how to follow all of Saariaho's detailed requests. They involve frequent changes between as many as four contact points (*sul tasto, normale, sul pont., estremamente sul pont.*), the use of tremolo, gradually increasing and decreasing bow pressure indicated by a wedge, and the usual détaché and slurs. However, the bow is not the only creator of sound – the first bar of Papillon VI begins in silence and grows to *mp* (a relatively strong dynamic in this piece) with sound coming only from a percussing left hand.

5- Did you make some kind of analytical approach to Sept Papillons before or during the preparation of the performance that could enhance or assist your interpretation? If the answer is yes, can you tell us about this? If the answer is no, how did you build your interpretation of this piece?

Natasha Farny: Saariaho's music is linked to the spectral music movement. I know little about the movement, its concepts, and analysis and I am not exactly sure why I was so drawn to this piece -– perhaps at first I was just stunned by how

challenging it was and simply wanted to conquer those challenges. Eventually, I began to think about the title and its connection to her writing, noticing multiple appearances of the butterfly on many levels. People on average don't care for insects, but we hold a special affinity for the butterfly; in addition to its beauty, we know that they are good for the garden, and a key to our survival on the planet. I liked that you could both "see" the flapping butterfly wings in the motion of the trilling left and string-crossing right hand, hear its fragile wings and endangered quality through the thinner soundscape of harmonics, and even consider its growth from caterpillar-cocoon-butterfly through the many dynamic and contact-point changes in each movement.

Saariaho no doubt considered many solo cello works, including the Bach Suites when she wrote *Sept Papillons*. Bach begins his Suites with a prelude, and the exploratory style of the movement serves to set the key and present the main motivic content, which surfaces again in the following, structured dances. Similarly, Saariaho's first movement feels introductory with its freedom from pulse, welcoming the listener to a timeless, fluttering sound, interspersed with fermatas. The moto perpetuo Papillon II is my favorite one to play, and I think that Papillon III is the deeply sad "soul" of the work. Papillon IV has an ABA form, in which the A's vaguely mirror each other, and B may be a series of variations on the first three notes introduced in bar 12. Papillon V begins and ends with the notes A/B-flat, and revisits ideas from II and III, and Papillon VI is the most experimental, perhaps truly realizing the sound of flapping wings in the percussive left hand. She brings back the pulsing moto perpetuo from II in Papillon VII, and in this movement, we get a brief glimpse of what we usually expect from a cello. In measure 17, the notation calls for solid notes, in *forte*, at the *normale* contact point. This brief return to "normal" may not sound normal anymore after so much ephemerality, and may in fact suggest a repressive or violent quality. I haven't come up with a good suggestion as to why Saariaho chose to compose seven movements, one more than a Bach Suite. Perhaps an uneven number seemed more appropriate to capture the erratic nature of a flying butterfly!

4. Entrevista com Richard Narroway

1- What were the great challenge and the biggest growth Sept Papillons offered to you as a performer?

Richard Narroway: For me, the great challenge was making musical and artistic sense of all the phrasing and gestures. So much of the piece is written with unconventional compositional techniques - harmonics, left hand percussion, sul ponticello and so on - but with this new kind of compositional language, Saariaho is still able to construct phrases that have a beginning, middle and end, phrases that interconnect and move forward from one another, and it is up to the performer to get close enough to the music that they can still produce something meaningful and artistic, unhindered by the difficulties or foreign nature of the notes. It was helpful to think in terms of images and atmospheres, practicing with the goal of communicating the distinct characters of each movement. Memorization was also a challenge, but once I had spent enough time with the piece and trying to comprehend the purpose of each individual gesture and phrase, it ended up coming quite organically! In terms of actually performing the piece, I think the greatest challenge was maintaining the intense concentration between movements - never to let go of the audience's attention and involvement. So much of the music is incredibly quiet and full of expression, so it is important never to let go and relax between each movement, but rather to keep a hold of the energy and concentration of everyone listening.

2- Sept Papillons is a piece in which harmonics are largely used. Harmonics also have an essential role in the timbral and structural building of the piece. Taking into account your previous training, did you had all the necessary knowledge and practice domain to work with the harmonics of Sept Papillons? If the answer is yes, how was your training in regard to the understanding and practice of harmonics? If the answer is no, how did you faced and overcame the challenge of dealing with harmonics in the preparation of the performance of Sept Papillons?

Richard Narroway: I had enough of an understanding of harmonics and the technique required to produce harmonics to make practical sense of the piece. That being said, there were definitely a few instances that were very new to me - left hand percussion, excessive bow pressure at the bridge, playing on the A and G strings simultaneously, harmonic trills - all of which required a certain amount of experimentation and creativity before finally arriving at the desired result.

3- The score of Sept Papillons indicates the harmonics to be played. However, the score don´t present any auxiliary line that indicates the pitches the harmonics must sound- a procedure found, for example, in pieces like Kaija Saariaho´s Spins and Spells and Marco Stroppa´s Aye there's the rub. As a performer, what do you

think about this kind of procedure (the presence of auxiliary lines for sounding pitches)? For you, this additional indication is necessary or unnecessary? Why?

Richard Narroway: I think the lack of specificity or "auxiliary line" was a deliberate choice of Saariaho in evoking the mystery and concentration of the work. As I said above, I think it helped to think in terms of images and characters, not so much to worry about the exactitude of particular pitches, and to find the sounds and colors that most perfectly resembled these images and characters.

4- There is a rich and interesting paradox in the preparation of the performance of Sept Papillons: great control and technical domain are necessary for a successful performance of the piece, which creates, in turn, a subtle, fragile, magical and ethereal atmosphere. From the point of view of intensity and volume, the piece requires a diverse range of dynamic between medium and very low volume. The forte dynamics are indicated only in 2 Papillons (IV and VII). How did you work with and what do you think about, as a performer, the preparation of a piece that´s so unique in this regard?

Richard Narroway: I completely agree with the words you used to describe the work: subtle, fragile, ethereal, magical. I think our goal when performing the piece should be to create such a magical kind of sound world that transports the listeners into another realm - hearing sounds that they did not know were possible! The notion of dynamics relates back to the idea of intensity of concentration. It is true that so much of the piece is written in soft dynamics, but ultimately this does not matter because the concentration of the piece is so intense that listeners have no choice but to be drawn into the sound world. Harmonics contain so many overtones that being heard is never an issue with this piece - not to mention that it is unaccompanied! I think much more important is the color and timbre being created by the performer and this is what I prioritized when I was preparing to perform the piece. I discovered the techniques I needed only after truly internalizing the concept of each movement and what I wanted to communicate. I also found that it was important that the louder dynamics never sound forced or over-exaggerated so suddenly take listeners out of this magical experience - they must always be underlined with a sense of color and grace.

5- Did you make some kind of analytical approach to Sept Papillons before or during the preparation of the performance that could enhance or assist your

interpretation? If the answer is yes, can you tell us about this? If the answer is no, how did you build your interpretation of this piece?

Richard Narroway: When I was learning the piece, I found it helpful at first to identify the characters and atmospheres of each movement, and then to see how these movements connected. How do I transition from the light, fluttering music of the second movement, to the calm, more melodic expression of the 3rd, up in the higher registers, for example? and how could one connect the thematic material of the 3rd movement to the echoes of this material in the 5th, this time in harmonics?? Since so much of the piece is soft, what could be considered the lowest point? I think Saariaho wrote the piece so ingenuously that any structural and analytical concerns are there in front of us - the 6th movement with its left hand percussion and lack of melodic material for the bow is so inherently quiet and concentrated that we need not "try" to analyze the movement and find ways to achieve this realm of supreme delicacy and intensity, but rather let the music speak for itself - to simply adhere to what is written on the page. That being said, there is clearly a progression or journey from beginning to end, and it is up to the performer to evoke this journey as best as he or she can.

5. Entrevista com Kevin Downs

1- What were the great challenge and the biggest growth Sept Papillons offered to you as a performer?

Kevin Downs: For me the biggest challenge was putting the details of the piece into a larger context, both in practice and in performances. It's so easy while learning the piece to spend a large amount of time on one marking - for example in Papillon IV, the overpressure markings - I remember spending a huge amount of time trying to find the right sound for each one. Of course this is necessary, but then you have to remember that the movement is more than just a sum of each little sound. As far as my own personal growth out of the piece, it was learning the ability to let go of any expectations for how the piece would sound on any given performance, and "just play". You never know which harmonics are going to sound clearly, for example, and to perform it successfully I really had to let go and try to create something new each time, rather than re-create what I had practiced.

2- Sept Papillons is a piece in which harmonics are largely used. Harmonics also have an essential role in the timbral and structural building of the piece. Taking

into account your previous training, did you had all the necessary knowledge and practice domain to work with the harmonics of Sept Papillons? If the answer is yes, how was your training in regard to the understanding and practice of harmonics? If the answer is no, how did you faced and overcame the challenge of dealing with harmonics in the preparation of the performance of Sept Papillons?

Kevin Downs: I'm not sure I can completely accurately answer this question - I certainly practiced lots and lots of harmonics while I was a conservatory student. I would practice scales in harmonics, and sometimes even double-stop harmonics in scales. Mostly the harmonics in Sariaaho were an issue of finding the best fingering, and experimenting. Certainly the Papillon II had moments where I needed advice on how to set up the hand position so that I could reach all the harmonics easily - some of the resulting hand positions were not ordinary positions I had ever practiced or used before. I think the best preparation was really just that I had played a large amount of new music before Sariaaho.

3- The score of Sept Papillons indicates the harmonics to be played. However, the score don´t present any auxiliary line that indicates the pitches the harmonics must sound- a procedure found, for example, in pieces like Kaija Saariaho´s Spins and Spells and Marco Stroppa´s Aye there's the rub. As a performer, what do you think about this kind of procedure (the presence of auxiliary lines for sounding pitches)? For you, this additional indication is necessary or unnecessary? Why?

Kevin Downs: An auxiliary line can be helpful, especially if the composer's method is unclear. I was quite lucky while learning the piece in that two of my very close friends at the time were also performing the piece frequently, and Ms. Sariaaho was giving master-classes in the Netherlands (where I was living at the time). One of my friends had studied the piece with Anssi Kartunnen (who it was written for) - so I felt like I was learning it directly from the source, and never had any confusion about harmonic pitches that I can remember.

4- There is a rich and interesting paradox in the preparation of the performance of Sept Papillons: great control and technical domain are necessary for a successful performance of the piece, which creates, in turn, a subtle, fragile, magical and ethereal atmosphere. From the point of view of intensity and volume, the piece requires a diverse range of dynamic between medium and very low volume. The forte dynamics are indicated only in 2 Papillons (IV and VII). How did you work

with and what do you think about, as a performer, the preparation of a piece that´s so unique in this regard?

Kevin Downs: I really enjoyed this aspect of the piece - to me I love being able to play extremely soft and intimate, and drawing the audience into your world instead of projecting yourself into theirs. That said, I did have to remind myself to look for a bigger range within the soft dynamics. Also on that note, I remember Sariaaho being surprised by the amount of mezzo-fortes that she used in the piece. I seem to remember her saying that she maybe should have used different indications in some of those situations. I have to say that every time I performed the piece, the softest parts seemed to be the most special, and I could really almost feel the connection with the audience in those spots.

5- Did you make some kind of analytical approach to Sept Papillons before or during the preparation of the performance that could enhance or assist your interpretation? If the answer is yes, can you tell us about this? If the answer is no, how did you build your interpretation of this piece?

Kevin Downs: Except for being aware of the return of themes in each movement, and of the sort of arching structure of the piece, the main analyzation I did was more of a "formula" to help memorize Papillon IV. The middle part of the movement, made up of a few lines of string crossings, actually turned out to be almost impossible to memorize. I ended up categorizing each bar as either A, B, or C, as well as A', B', or C' (which were just variations on A, B, or C.) This way I was able to remember what was coming next - this is actually the only piece that I have ever had to do something like that to memorize it.

ANEXOS 2

Direitos Autorais – Copyrights

Solicitei ao Grupo Editorial Music Sales Group, administrador da Chester Music Limited, e a Oscar Zepeda Arias, consultor de promoção de Kaija Saariaho, permissão para utilizar a partitura de *Sept Papillons*, de Kaija Saariaho, nesta dissertação, além de comunicá-los sobre a transcrição realizada com fins analíticos, musicológicos e científicos da partitura. Recebi a permissão para usar as partituras de *Sept Papillons* desde que a dissertação não fosse vendida comercialmente e nem publicada na mídia impressa ou on-line, conforme o e-mail transcrito abaixo:

> "Querida Camila,
>
> Muito obrigada pelo seu email.
>
> Chester Music Limited está feliz em lhe conceder a permissão gratuita para produzir uma cópia da seguinte obra e usá-la em sua dissertação de mestrado escrita na Universidade do Estado de Santa Catarina. Isto desde que esta tese não seja vendida comercialmente e não seja publicada na mídia impressa ou on-line:
>
> Sept Papillons
> Music by Kaija Saariaho
> © Copyright 2002 Chester Music Limited.
> All Rights Reserved. International Copyright Secured.
> Printed by permission of Chester Music Limited.
>
> Você deve incluir a linha © acima em sua dissertação onde o(s) extrato(s) aparecem.
>
> .
>
> Muito obrigada,
> Saudações,
> Helen
>
> Saudações cordiais,
> Helen Macfarlane
> *Administradora do Licenciamento de Reproduções"*

O e-mail original, em inglês:

> "Dear Camila,
>
> Many thanks for your email.

Chester Music Limited are happy to grant you gratis permission to produce a transcription of the following work and to use it in your master's dissertation written at Santa Catarina State University. This is provided that this dissertation is not for commercial sale and is not published in print or online:

Sept Papillons
Music by Kaija Saariaho
© Copyright 2002 Chester Music Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Printed by permission of Chester Music Limited.

You must include the above © line in your dissertation where the extract(s) appear.
Many thanks
Best wishes,
Helen

Kind regards,
Helen Macfarlane
Print Licensing Administrator"