

M

MESTRADO

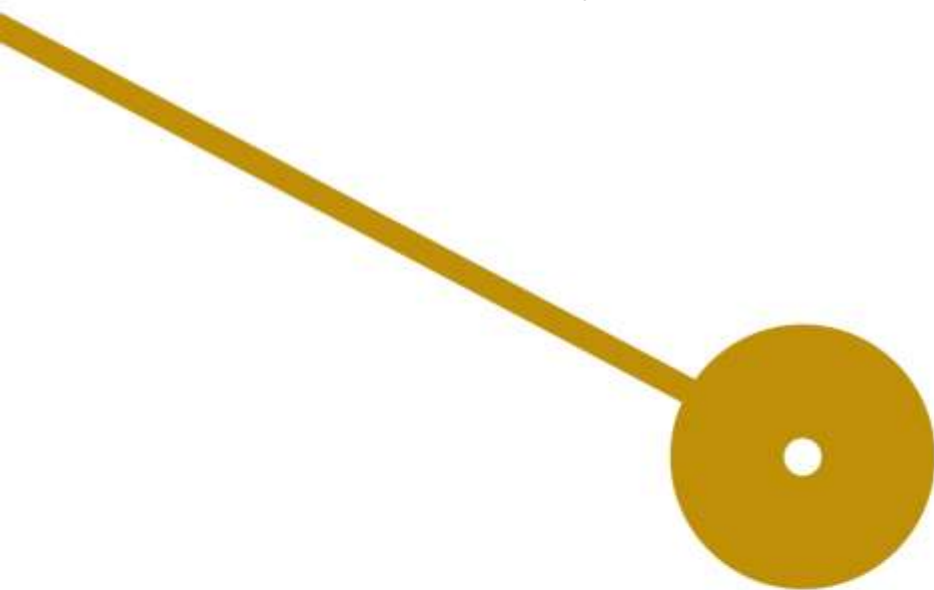
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CORDAS - VIOLONCELO

Uma proposta de Análise
Formal e Técnico-interpretativa
da peça *Petals* para violoncelo e
eletrônica, de Kaija Saariaho

Monan Bittencourt

11/2019



M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CORDAS - VIOLONCELO

Uma proposta de Análise Formal e Técnico-interpretativa da peça *Petals* para violoncelo e eletrônica, de Kaija Saariaho

Monan Bittencourt

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Cordas, Violoncelo

Professor Orientador
Daniel Moreira

Dedico esta dissertação aos meus pais, à minha esposa, aos meus irmãos e aos meus amigos da música, pelo amor, força e confiança em meu trabalho.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus pela oportunidade de poder aos poucos iluminar-me, afinar-me e vivenciar a beleza e a transcendência universal através da música.

Agradeço aos meus pais pelo amor irrestrito e incondicional durante toda a minha trajetória neste plano, ao meu tio por me apoiar inclusive financeiramente, junto dos meus pais, nesta empreitada.

Agradeço à minha esposa que me apoiou e com muita alegria acreditou neste projeto de burilamento pessoal através da música. Aos meus irmãos que também alegam os meus dias.

Agradeço ao meu professor orientador Daniel Moreira por toda paciência, esclarecimentos e ajuda no processo de estruturação deste trabalho. Ao meu professor de violoncelo Jed Barahal, pelo carinho, pela força, e por toda esta oportunidade ímpar de aperfeiçoamento técnico e musical.

Por fim, agradeço à ESMAE e aos meus amigos violoncelistas pela acolhida e por todo o influxo positivo de musicalidade e dedicação que agora também reverbera dentro do meu ser.

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO



Resumo

A presente dissertação apresenta uma proposta de análise formal e interpretativa da peça *Petals* (1988) de Kaija Saariaho, para violoncelo solo e eletroacústica opcional. Para tanto, num primeiro momento faço um enquadramento geral da compositora, bem como reflexões críticas sobre seu material e forma e escrita idiomática para aquele instrumento. Por fim busco oferecer sugestões práticas de execução alcançadas com base nos processos analíticos e nas experiências pessoais no processo de preparação da obra. A metodologia adotada se deu através da revisão bibliográfica e da análise no âmbito formal e interpretativo. O objetivo fundamental do trabalho foi de dar respostas a indagações relacionadas a como interpretar uma peça com intervenção eletroacústica, como compreender seu material de base e sua estrutura formal. Abordam-se, ainda, os desafios técnicos de execução, associados ou não à eletroacústica. Dessa forma, pude chegar a conclusões específicas com relação à interpretação e interação de sons acústicos e eletroacústicos nesta peça, as quais poderão servir de suporte a violoncelistas interessados em interpretá-la. Para tal, adotou-se como principais referências teóricas Saariaho (1987, 2014) e Moisala (2000, 2009), entre outros livros, artigos e entrevistas de relevada importância à discussão.

Palavras-chave

Kaija Saariaho; *Petals*; Análise formal e interpretativa; Música eletroacústica.

Abstract

This dissertation proposes a formal and interpretive analysis of Kaija Saariaho's work *Petals* (1988), for violoncello solo and optional electroacoustics. For that, I start by outlining a general framework of the composer, as well as critical reflections on her material and form and idiomatic writing for that instrument. Finally, I offer practical suggestions for performance based on analytical processes and on my own personal experiences in the process of preparing the work. The adopted methodology involved a bibliographical review and analysis both on the formal and interpretative levels. The fundamental aim of this dissertation has been to answer questions related to how to interpret a piece with electroacoustics and how to understand its material and formal structure. I have also explored the technical challenges involved in the performance, whether or not associated with the electroacoustics. Thus, I was able to reach specific conclusions with regard to the interpretation of the piece and the interaction between acoustic and electroacoustic sounds, which may support cellists interested in performing it. For that, I have adopted as main theoretical references Saariaho (1987, 2014) and Moisala (2000, 2009), among other books, articles and interviews relevant to the discussion.

Keywords

Kaija Saariaho; *Petals*; Formal and interpretative analysis; Electroacoustic music.

Lista de Figuras: Item 2.4 Recortes Técnicos e Analíticos em sua obra para Violoncelo

Figura 1 - Notação dos parâmetros eletroacústicos na peça <i>Près</i> : 1- sons sintéticos, 2- sons pré-gravados, 3- sons com processamento em tempo real; (exemplos extraídos do 3º movimento). 18
Figura 2 - Tipos de glissandos na peça <i>Près</i> ; 1- sem vibrato, 2- com vibrato inclusive nos harmônicos, 3- glissando ascendente alternado com a corda solta A; (exemplos extraídos do 1º e 3º movimentos). 19
Figura 3 - Trilos de harmônicos na peça <i>Près</i> ; (exemplos extraídos do 2º e 3º movimentos). 19
Figura 4 - Notação do <i>overpressure</i> na peça <i>Près</i> ; (exemplo extraído do 3º movimento). 20
Figura 5 - Notação da <i>scordatura</i> – (exemplo da peça <i>Spins and Spells</i>). 21
Figura 6 - Primeiro gesto <i>Spin</i> – (exemplo da peça <i>Spins and Spells</i>). 21
Figura 7 - Primeiro gesto <i>Spells</i> , c.34 ao 39 – técnica estendida em harmônicos – (<i>Spins and Spells</i>). 22
Figura 8 - <i>Papillon I</i> – técnica estendida trilo de harmônicos, <i>Papillon VI</i> - técnica estendida trilo com som percutido dos dedos. 23
Figura 9 - <i>Papillon II</i> – Bariolagens com harmônicos e muitas trocas de cordas. 24

Lista de Figuras: Item 3.1 Análise Formal

Figura 1 - Evolução do timbre e direcionalidade do gesto (cc. 1-3).	... 28
Figura 2 - Motivo ultracromático (c. 4).	... 28
Figura 3 - Relações de articulações (cc. 4-6).	... 29
Figura 4 - Desconstrução do grupo rítmico (c. 7).	... 29

Figura 5 - Cordas duplas e o princípio da ideia polifônica (c. 9).	... 30
Figura 6 - Início da ideia polifônica e o <i>overpressure</i> com o <i>harmonizer</i> em 50% (c. 8).	... 30
Figura 7 - Aspectos melódicos provenientes da análise dos gestos da melodia polifônica e sua divisão de vozes (c. 10).	... 31
Figura 8 - Motivo do final do compasso 10 e variações final do 11.	... 31
Figura 9 - Motivo em semitom Sol#-Lá em duas oitavas e fermatas nas notas graves.	... 32
Figura 10 - Evolução do registo e intervalos principais (cc. 13-14).	... 33
Figura 11 - Quinta justa em harmônicos e progressão Si – Mib – Lá (cc. 13-14).	... 33
Figura 12 - Processo de variação motívica, interpolação, aumentação rítmica, arcos de dinâmica, efeitos e gesto 1 = pp<f ; 4 momentos (cc. 17 – 18).	... 34
Figura 13 - Articulações no gesto 2 (c. 19).	... 35
Figura 14 - Expressão dinâmica cresce para o meio do compasso = Gesto 3, variação por diminuição rítmica, caráter polifônico (cc. 20 – 21).	... 36
Figura 15 - Transição (c. 22), contração e condução de vozes.	... 36
Figura 16 -1 Primeira frase, (c. 23), ff>pp<ff = Gesto 4.	... 37
Figura 16 -2 Terceira frase, (c. 24), ff>pp = Gesto 2.	... 37
Figura 16 -3 Quinta frase (c. 25) = 1 clímax em termos de dinâmica fff>ppp = Gesto 2	... 38
Figura 16 -4 Sexta frase (c. 26) = 2 clímax menor dinâmica fff>ppp; sétima frase (c. 27) = 3 clímax em termos de tessitura f>ppp	... 38
Figura 17 - Efeito glissando no capotasto mais trinado de harmônicos; e compasso 30, efeito glissando no capotasto mais trinado de harmônicos, <i>overpressure</i> e parâmetros eletroacústicos. (c. 29).	... 39

Lista de Figuras: Item 3.2 Análise Técnico-Interpretativa

Figura 1 - Evolução do timbre, sugestões de duração das notas, de dedilhações, arcadas e ponto de contato (cc. 1-3).	... 42
Figura 2 - Estratégia de estudos, 1- exercício rítmico básico, 2- padrões de dedilhação, 3- acentuação nas trocas de posição.	... 44
Figura 3 - Relações de gestos e articulações (cc. 4-6).	... 45
Figura 4 - Processo de migração do ponto de contato para realizar o glissando com overpressure de forma natural (c. 8).	... 46
Figura 5 - Os quatro encadeamentos e suas peculiaridades com relação aos harmônicos e ao glissando ou diferença de peso dos dedos (c. 9).	... 46
Figura 6 - Melodia polifônica e seus 5 gestos, não simétricos; sugestão e indicação de maior e menor velocidade de arco e pontos de contato (c. 10).	... 47
Figura 7 - Transição de caráter rítmico com exploração tímbrica com eletroacústica (c. 11).	... 48
Figura 8 - Motivo D e seu aumento de complexidade rítmica, mudança gradual de ponto de contato, relação intervalar, interpolação motívica (cc. 11-12).	... 48
Figura 9 - Próximas três variações do motivo D; a abertura de vozes reforçada pela dinâmica, pontuações na 2ª voz com as fermatas e glissandos (c. 12).	... 49
Figura 10 - Os dois primeiros intervalos do lento da seção 5, sugestões de arcadas, dedilhações e o pontos de contato entre N e o S. P. para que o som se mantenha contínuo nos harmônicos (c. 13).	... 50
Figura 11 - Progressão Si – Mib – Lá; sugestão de dedilhações e ponto de contato entre posição normal e sul ponticello.	... 50
Figura 12 - Segunda e quarta frases (cc. 17-18) caracterizando o gesto 1 através da dinâmica, $p < mf$ e $pp < f$; sugestões de dedilhações, velocidade de arco e arcadas.	... 52
Figura 13 - Estratégias de estudo para as primeiras 8 Frases da sexta seção (cc. 17-21).	... 52

- Figura 14 - Próximas 3 frases com sugestões de dedilhação, pontos de contato, arcadas e destaque para o gesto 3 presente nas três frases (cc. 20 e 21). ... 53
- Figura 15 - Sugestões de execução dos harmônicos naturais, dedilhações e pontos de contato (c. 22). ... 53
- Figura 16 -1 Primeira frase (c. 23); sugestões de dedilhação, velocidade de arco, ponto de contato e arcadas; ff>pp<ff = Gesto 4. ... 54
- Figura 16 -2 Segunda frase (c. 23); sugestões de dedilhação, sugestões de dedilhação, velocidade de arco, pontos de contato e arcadas; intervenção do harmonizer junto do overpressure; ff>pp<ff = Gesto 4. ... 55
- Figura 17 - Estratégias de estudo para as 8 Frases finais da sexta seção (cc. 23-27). ... 56
- Figura 18 -1 Quinta frase (c. 25); sugestões de dedilhação, peso do arco, pontos de contato; 1 clímax em termos de dinâmica ffff>ppp, gesto 2. ... 57
- Figura 18 -2 Sexta frase (c. 26) = 2 clímax menor dinâmica ffff>pppp; sétima frase, compasso 27 = 3 clímax em termos de tessitura f>ppp. ... 57
- Figura 19 - Glissando com vibrato nos harmônicos artificiais; sugestões de dedilhação, execução, duração das notas, pontos de contato e arcada (c. 30). ... 59

Índice

1.	Introdução	1
2.	Kaija Saariaho	3
2.1	Contextualização histórica	3
2.2	Considerações sobre sua infância e questões de gênero	6
2.3	Material e Forma	10
2.4	Recortes Técnicos e Analíticos em sua Obra para Violoncelo	16
3.	<i>Petals</i>	25
3.1	Análise Formal	27
3.2	Análise Técnico-Interpretativa	40
4.	Considerações Finais	60
	Bibliografia	62

1 Introdução

Torna-se essencial para o intérprete, no âmbito de sua formação instrumental, prezar por repertórios com estéticas, estruturas e técnicas variadas, a fim de ampliar a sua percepção musical de maneira a promover um aperfeiçoamento gradativo e contínuo de sua execução. Nesse sentido, salienta-se a importância de um contato informado no que diz respeito à interpretação das peças de música contemporânea eletroacústica, pois elas têm notadamente aumentado o arsenal de possibilidades sonoras, tímbricas e colorísticas dos instrumentos acústicos (possibilidades essas já multiplicadas com as chamadas técnicas estendidas de execução, mas ainda mais ampliadas com o recurso ao suporte tecnológico).

Este fato foi a minha maior motivação para desenvolver este trabalho, pois me fascinam as infinitas possibilidades expressivas que os parâmetros eletroacústicos em associação aos instrumentos acústicos podem realizar. E ao entrar em contato com o ciclo de composições de Kaija Saariaho para violoncelo, com suas diferentes atmosferas perceptivas, relacionadas muitas vezes a metáforas visuais, não tive dúvidas de que deveria me adentrar neste universo. De tal maneira que vim a escolher a peça *Petals* (1988), sua primeira obra para violoncelo solo e eletrônica, como o meu estudo de caso.

Este desafio colocou uma série de questões, desde logo, como interpretar uma peça com suporte tecnológico? Como compreender a sua estrutura formal e o seu material de base, considerando a interação entre sons acústicos e eletrônico? Quais seriam os desafios técnicos de execução, associados ou não à eletroacústica? Em vez de procurar responder a estas indagações de forma geral, este trabalho analisa o caso específico de *Petals*, obra escolhida devido à expressividade, complexidade e riqueza de elementos que constituem o seu discurso.

Com o intuito de adquirir uma maior vivência e mais ferramentas técnicas e teóricas, realizei então neste trabalho uma proposta de análise formal e interpretativa para esta peça, bem como uma cuidadosa revisão bibliográfica com o objetivo de fundamentar minha argumentação.

Para tanto, a metodologia adotada para esta pesquisa terá a revisão da literatura como início e culminará com o caráter analítico; a primeira, conforme Gil (2002, p. 41) “têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito”. Significa que ao explorar o problema, procura-se através de uma investigação aprofundada, esclarecê-lo, atingindo assim os objetivos. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: “(a) levantamento bibliográfico”, ou seja, neste caso, a contextualização histórica de Saariaho;

e “(b) análise de exemplos que estimulem a compreensão”, ou seja, análise crítica do material e forma das suas peças, bem como de sua escrita idiomática para o violoncelo (adaptado de Sellitz et al., 1967, p. 63, como citado em Gil, 2002, p. 41).

Enquanto a análise, segundo Lakatos & Marconi (2003), engloba descrição, classificação e definição do assunto, tendo em vista clarificar a estrutura, a forma, o objetivo e a finalidade do tema. Neste caso, o pesquisador faz análise de cada elemento constitutivo do assunto e sua relação com o todo, bem como as relações entre suas partes. Aplicado ao conteúdo desta dissertação, aborda-se, então: (a) interações entre as peças *Petals* e *Nymphéa*; (b) análise dos aspectos estruturais, formais e de coerência da *Petals*; (c) interpretação da metáfora visual de *Petals* e de suas possíveis implicações sonoras aliadas às intervenções eletroacústicas; (d) análise e sugestões interpretativas no âmbito das técnicas violoncelísticas em termos de timbre, gestos e intenções musicais. Seriam estes os pontos centrais a serem abordados e discutidos em minha análise.

Portanto, a estrutura deste trabalho parte do geral para o específico, começando com uma breve contextualização histórica de Kaija Saariaho, suas influências estéticas, sua infância e questões de gênero, levando a uma reflexão crítica do tratamento do seu material e forma. E para buscar um panorama geral de sua escrita idiomática para o violoncelo, foram utilizados recortes técnicos e analíticos, para que, enfim, pudesse realizar uma análise pormenorizada da obra no âmbito formal e técnico-interpretativo.

Contudo, neste universo da música contemporânea, pensei em restringir a minha investigação especificamente à vida e à música de Kaija Saariaho para meu instrumento, o violoncelo, e ainda mais especificamente à obra que pretendo tocar no meu recital de formatura, a peça *Petals*.

2 Kaija Saariaho

2.1 Contextualização histórica

A prestigiada compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952-), natural de Helsinki, tem recebido vários prêmios nacionais e internacionais como *The Grawemeyer Award (2003)*, *The Nemmers Prize (2008)*, *The Wihuri Prize (2009)*, *The Sonning Prize (2011)*, *The Polar Music Prize (2013)*, entre outros, em reconhecimento e homenagem à sua importante obra, que em grande parte mescla os sons acústicos com sons eletrônicos, incluindo desde composições para instrumentos solo e grupos de câmara até conjuntos orquestrais e operísticos.

Doutora honorária pela Universidade de Helsinki (2003), Saariaho formou-se no Curso de Composição pela Academia Sibelius (1980), sob orientação do pioneiro modernista Paavo Heininen, cuja instrução e suporte foram absolutamente indispensáveis para sua formação. Professor exigente e severo, Heininen ajudou-a inclusive no âmbito pessoal a se tornar uma pessoa mais autoconfiante. Segundo Saariaho em entrevista concedida a Pirkko Moisala:

De certa forma, ele teve de arrancar certas coisas de mim para fora, mas eu acho que tudo o que ele fez foi bem-sucedido, realmente, porque eu era muito fechada naquela época. Eu tinha essa enorme insegurança... naquele tempo, na minha vida e no meu trabalho [a composição]. Tinha alguma coisa a ver com a minha identidade enquanto uma jovem mulher e com todos os meus relacionamentos humanos. Paavo fez um trabalho imenso comigo. Eu sinto que ele me trouxe para a vida. (Moisala, 1995).

Mais tarde, em 1982, Saariaho obteve o diploma em Composição na Freiburg Musikhochschule, na classe dos professores Brian Ferneyhough e Klaus Huber. De acordo com Roig-Francoli (2008, p. 340), Ferneyhough a influenciou em algumas de suas obras com a sua proposta de uma estética conhecida como “nova complexidade” ou “maximalismo, “que se caracteriza pelo uso de técnicas e texturas altamente complexas, e pela frequente interseção de técnicas eletrônicas e acústicas.”¹

No entanto, a sua influência mais marcante se encontra na sua conexão com a estética das composições spectralistas. Segundo Hamilton (2003), Kaija Saariaho ficou impressionada com a música de Gérard Grisey e Tristan Murail, os principais protagonistas, a partir da década

¹ Em inglês no original: “characterized by the use of highly complex techniques and textures, and by the frequent intersection of electronic and acoustic techniques”.

de 1960, da chamada música espectral. A música desses compositores soou-lhe completamente diferente das estruturas harmônicas seriais que se baseavam mais na abstração, ou em algum jogo intelectual, do que no som real.

Dessa forma, torna-se importante lembrar que até meados dos anos 60, a estética composicional mais presente na Europa seguia os moldes da segunda escola de Viena, baseando-se na linguagem atonal e serial. Essa música causava reações de alguns jovens músicos vanguardistas que não aceitavam mais o serialismo, recusando o tratamento igual dos tons e a definição das melodias, harmonias e ritmos através de processos mentais e abstratos.

Uma dessas reações surgiu no início dos anos 60, na América: a estética do minimalismo, que veio a se desenvolver com compositores como Reich, Riley e Glass. Também na Europa, e até um pouco antes, na década de 1950, o pioneiro Edgar Varèse explorara a natureza do som na sua música, recorrendo, inclusive, a instrumentos eletrônicos. Entre as décadas de 60 e 70, compositores como Messiaen, Xenakis, Ligeti, Stockhausen, prolongaram essas investigações, explorando o timbre e as texturas, e vieram a influenciar grandemente um conjunto de compositores interessados nos princípios da análise do espectro sonoro (Hamilton, 2003)². Assim surgiu e se disseminou a técnica de composição da música espectral, com compositores como Grisey, Murail e o romeno Radulescu, ainda que este grupo não acreditasse numa chamada escola de música espectralista.

Na realidade, segundo Anderson (2000), não há uma escola de “compositores espectrais; em vez disso, certos problemas fundamentais associados ao estado da música contemporânea, desde pelo menos 1965, têm repetidamente provocado compositores de diferentes origens a buscar algumas soluções comuns envolvendo a aplicação de acústica e psicoacústica à composição”.

Hamilton (2003) cita que Grisey não considerava o espectralismo um sistema, “como música serial ou até mesmo música tonal. É uma atitude. Considera sons, não como objetos mortos que você pode facilmente e arbitrariamente permutar em todas as direções, mas como sendo objetos vivos com um nascimento, vida e morte”.

² Hamilton, Andy (2003). Spectral Composition. The Wire (237). The Primer: Spectral Composition. <https://www.andyhamilton.org/single-post/2003/11/22/The-Primer-Spectral-Composition>

Caberia acrescentar que os compositores espectrais estavam também muito ligados à música eletrônica, não só por a usarem diretamente nas suas composições (como é o caso de *Desintégrations*, de Murail) mas também por terem criado uma série de novas técnicas de composição inspiradas por efeitos da música eletrônica (como a modulação por frequência e a modulação em anel, entre outros).

Portanto, a corrente spectralista pretendia investigar o complexo acústico ressonante, harmônico ou inarmônico, originário de um único som (ou, por vezes, de um conjunto de sons) ressaltando o uso do seu espectro sonoro.

Voltando a Kaija Saariaho, após os seus estudos na Alemanha, e de modo a continuar e aprofundar seus conhecimentos em composição musical, sob influência, agora, do trabalho dos compositores spectralistas, veio a participar em 1982 de cursos de música baseada em computador no IRCAM (Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music), em Paris.

Dois anos mais tarde, casou-se com o compositor Jean-Baptiste Barrière, diretor da divisão educacional do IRCAM, vindo a estabelecer residência fixa naquele país.

Dessa forma, Saariaho desenvolveu técnicas de composição assistidas por computador e adquiriu fluência em trabalhar com gravações em 'tape' (material eletroacústico pré-gravado e trabalhado em estúdio) e com equipamentos eletrônicos ao vivo. Tornou-se interessada em combinar a eletrônica com a atuação de músicos em performances solo, camerísticas e orquestrais, dando ênfase às variações do timbre com contrastes notáveis na textura musical, desde massas sonoras densas até sons puros translúcidos que se desenvolvem de maneira processual.

2.2 Considerações sobre sua infância e questões de gênero

Sob o prisma de sua infância, Kaija, a mais velha dentre os três filhos de Launo Laakkonen e sua esposa Tuovi, tinha grande interesse na música e nas artes visuais, sendo o desenho uma de suas atividades favoritas. Entretanto, em entrevista com Tom Service, a compositora, ao ser questionada sobre a musicalidade de sua família, esclarece que não vinha de círculos musicais e que sua família provinha de uma região bastante pobre no Leste da Finlândia. Seu pai era uma espécie de inventor que criou o seu próprio negócio na indústria do metal. Então, nas palavras de Saariaho, “a música, desde o início, era completamente coisa minha. A música era meu próprio universo, mas eu não tinha ninguém para me guiar. Foi bastante casual, o que aprendi e o que não aprendi”. (Saariaho, 2011)³

E quando indagada sobre como realmente descobriu a música, a compositora revela ter sido uma criança muito sensível, e que apesar de possuir um rádio antiquado em casa, o que a marcou foi que costumava ouvir músicas que saíam do seu travesseiro. E comenta que se lembra quando sua mãe lhe pedia para tirar o travesseiro à noite quando não conseguia dormir, para desligar a música que imaginava dentro de sua cabeça.

Não obstante, a influência de grandes mestres como Bach e Mozart também se fizeram sensíveis em sua infância. Segundo Kaija, em sua casa de veraneio, aos seis ou sete anos, recorda-se de apreciar Bach junto à natureza, e ao descobrir a tradução da raiz alemã da palavra ‘Bach’, achou em ‘riacho’ sua perfeita tradução musical. Como era ávida e sensível ao timbre e a todos os tipos de sons, adorava andar pela floresta e ouvir o vívido cantarolar dos pássaros ao cobrir o céu: “minha atividade favorita era andar pela floresta depois da chuva, quando as folhas das árvores ainda estavam molhadas. Elas refletiam os sons dos pássaros diferentemente – a floresta parecia uma grande sala ecoante” (Moisala, 2009, p. 2)⁴.

Seu primeiro instrumento foi o violino, que estudava em sua escola. Mas como não possuía uma orientação satisfatória de sua professora, que mal lhe ensinava a ajustar bem o instrumento, acabou por escolher o piano e, posteriormente, o violão, pois combinava mais com sua personalidade pelo caráter intimista. Relata Saariaho a Tom Service na citada entrevista que:

³ Em inglês no original: “Music, from the beginning, was completely my thing. The music was my own universe, but I had no one to guide me. It was very casual, what I learned and what I didn't learn”. A tradução desta, como de todas as outras citações, é de minha responsabilidade.

⁴ Em inglês no original: “my favorite activity was to walk in the forest after the rain, when the leaves of the trees were still wet. They reflected the bird song differently – the forest was like a great echoing hall.”

Eu era uma péssima pianista. Era uma pessoa muito tímida e minha falta de cultura musical me deixava ainda mais tímida. E ter que fazer todos esses exames de música: bem, eles foram mais ou menos bem sucedidos, mas nunca foi nada brilhante, nunca foi nada ótimo. Eu sabia que tinha essa imaginação e uma necessidade real de me expressar musicalmente - eu tinha uma necessidade horrível de fazê-lo ... eu tentava acordes e sons, mas como eu era uma péssima instrumentista, pensei que como compositora seria ainda mais ruim. E minha mãe ficava muito irritada com isso e chegou a me dizer: ‘Por que você não toca a música que deveria tocar?’ Então eu aprendi o violão quando tinha 13 anos, porque eu podia tocar sozinha no meu quarto. (Saariaho, 2011, p. 256)⁵

Notadamente, Kaija nutria em si uma grande insegurança com relação à sua carreira como musicista, devido aos aspectos culturais e educacionais. Desde sua infância tinha receio, ao ler sobre os prodígios composicionais de Mozart com tenra idade, de que jamais poderia obter reconhecimento e sucesso como compositora, e, portanto, não julgava que suas primeiras tentativas composicionais, já aos 9 ou 10 anos, fossem realmente dignas de grande atenção.

Em sua adolescência, a imagem que idealizava de um compositor extrovertido e criativo à semelhança de Sibelius a paralisava, pois não se enquadrava nesse estereótipo, nem externa e nem internamente. O fato se agravava tendo em vista que o seu pai não considerava a carreira de musicista como uma opção para sua filha, mas sim de arquiteta graças aos talentos e habilidades dela com o desenho, proporções e memória visual.

Mas ao completar 18 anos, de modo a escapar da influência de seus pais, Kaija casou-se com um arquiteto de sobrenome Saariaho, tendo mantido mais tarde o seu nome, apesar de o relacionamento ter sido breve.

Contudo, apesar desse ambiente cultural desfavorável, a necessidade de compor tornou-se tão urgente, que, em 1976, ela insistiu para que o professor de composição da Academia Sibelius, Paavo Heininen, a aceitasse como estudante. A forma pela qual Saariaho descreve sua vocação interna corresponde intimamente à concepção idealista de um artista que se sente compelido a fazer arte:

Eu entendi que a única coisa que significava algo para mim era a música, e era insuportável pensar que eu não poderia fazer isso. Era uma 'necessidade' interna

⁵ Em inglês no original: “I was a lousy pianist. I was a very shy person, and my lack of culture made me even more shy. And having to do all these music exams: well, they went more or less OK, but it was never anything brilliant, never anything great. I knew I had this imagination and a real need to express myself musically – I had a horrible need to do it – but because I was such a lousy instrumentalist, I thought as a composer I would be even more lousy. And, my mother, was really irritated by that and said, ‘Why don’t you play the music you’re supposed to play? So I learnt the guitar when I was 13, because I could play it on my own in my room.’”

exigindo que eu me tornasse uma compositora. Música e eu, nós tínhamos de estar juntas. Eu não tenho identidade nenhuma sem a minha música (Saariaho, 1995) ⁶.

Saariaho enfrentou no início de sua carreira, ainda na década de 80, muitas dificuldades devido às questões de gênero. De seu círculo de amigos (na Finlândia) era a única mulher, que embora respeitada em um discurso de igualdade, por vezes se sentia ‘uma estranha’ em um ambiente dominado pelos homens. Relata para Moisala (1995) em uma entrevista que:

Era bastante óbvio que as pessoas não podiam me reconhecer [como compositora]. ‘O que você está fazendo aqui, garota bonita?’, perguntou-me um compositor mais velho. Isso naturalmente não reforçou a minha confiança enquanto compositora. Ao contrário, fiquei desconcertada, mas não podia demonstrar. Eu não acho que isso tenha atingido o meu senso de minha vocação, mas talvez, afinal, tenha tornado tudo mais difícil. (Saariaho, 1995)⁷

A este respeito, a compositora declara em entrevista a Mao-Takacs (2014) que durante toda a sua vida teve que provar que era, acima de tudo, uma compositora, e aquela que era tão séria e inteligente quanto qualquer um dos seus colegas homens. Dessa forma, o entrevistador a questiona sobre a sua preferência pelo uso dos termos em francês *compositrice*, e o masculino *compositeur*, ao que ela responde:

Minha música tem sido muito bem-sucedida e acho que isso é apesar do fato de ser uma mulher, enquanto os meus colegas têm pensado que é claramente porque eu sou uma mulher! Eu disse a mim mesma: "Tudo bem, eu sou uma mulher e aceito o fato de que as pessoas dizem que eu sou uma *compositrice*." Mas, é claro, esse termo não funciona tão eloquentemente em outros idiomas quanto em francês. Em inglês, você teria que dizer "compositor mulher", mas nunca diria "compositor homem". Então, eu não me considero uma *compositrice*. É mais uma piada boba que faz as pessoas pensarem. (Mao-Takacs, 2014, não paginado)⁸

Na realidade, pelo fato de pertencer ao gênero feminino, Kaija não queria que isso se tornasse um obstáculo para a apreciação de sua música, como um falso julgamento de valor, depreciativo, como “esta é apenas uma obra composta por uma compositora mulher”.

⁶ Moisala, P. A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.1-24.

⁷ Idem.

⁸ Em inglês no original: “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! I’ve said to myself, “Fine, I’m a woman and I accept the fact that people say I’m a *compositrice*.” But of course, this term doesn’t work as eloquently in other languages as it does in French. In English, you’d have to say, “woman composer,” but you’d never say, “man composer.” So, I don’t consider myself a *compositrice*. It’s more of a silly quip that makes people think”.

Nesse aspecto, no artigo de Pulkkis⁹ (2016), Saariaho ressalta que a situação na Finlândia aparenta estar melhor nos nossos dias, e atitudes para com mulheres como compositoras mudaram dramaticamente se compararmos a situação atual com o que ela experimentará como uma jovem compositora. E ainda, no citado artigo, são feitas algumas considerações a respeito de uma sub-representação feminina no repertório dos concertos clássicos, enquanto nos concertos de música contemporânea, as mulheres aparecem como compositoras com uma frequência crescente. Então Pulkkis questiona: como devemos abordar a questão do gênero (feminino) de um compositor? Ainda estamos falando sobre isso na Finlândia? E responde com alguns recortes da fala de Saariaho:

“Naquela época, alguns compositores ensinando na Academia Sibelius na verdade recusaram para me ensinar porque eu era mulher”. Mais tarde, Saariaho imaginou por um longo tempo que os problemas estavam longe. “Evitei abordar o assunto, porque considerei mais importante falar sobre a música em si. Mas há alguns anos, de repente, percebi que, embora meu status como compositora seja maravilhoso e eu sou raramente depreciada profissionalmente por ser mulher, a situação em geral não é tão descomplicada como eu havia imaginado, particularmente para a geração jovem”. (Anna Pulkkis, 2016)

Kaija acrescenta ao final de sua fala que, embora a geração que a sucedeu tivesse tido menor quantidade de obstáculos do que a sua, ainda assim, os ideais de igualdade acreditados há 30 anos atrás não cresceram e enraizaram o suficiente como se evidenciava na época. O questionamento dos direitos das mulheres, o racismo, a desigualdade e o preconceito ainda estão influenciando a sociedade em geral.

⁹ Em inglês no original: “Back then, a few composers teaching at the Sibelius Academy actually refused to teach me because I was a woman.” Later, Saariaho imagined for a long time that the problems had gone away. “I avoided addressing the issue, because I considered it more important to talk about the music itself. But a few years ago, I suddenly realized that though my status as a composer is wonderful and I am very rarely disparaged professionally because of being a woman, the situation in general is not as uncomplicated as I had imagined, particularly for the young generation.”

2.3 Material e Forma

A compositora Kaija Saariaho utiliza-se em suas obras de um caráter muito específico no que diz respeito ao tratamento do seu material de base. Neste aspecto, parâmetros como o timbre e espectro harmônico assumem um papel fundamental em seu pensamento composicional, seguindo em grande medida, nesse particular, a estética das composições espectrais. Segundo Stefan Kostka (2006), ao discorrer sobre os materiais da música contemporânea, “timbre significa cor do som, e pode se referir à cor do som de um instrumento individual ou de um conjunto¹⁰”, sendo que as gamas timbrais de ambos se expandiram grandemente ao longo do último século.

Neste contexto, para Saariaho, ao falar em timbre, além da escolha da instrumentação, da análise de seu respectivo espectro sonoro e das intervenções eletroacústicas, ela acaba por introduzir o conceito do eixo som / ruído. Este, por sua vez, consiste na alternância de momentos de tensão e distensão, de maneira paralela ao conceito de dissonância e consonância, desenvolvendo uma íntima relação com a harmonia em suas composições. Portanto, de um modo geral, ocorre que ao longo deste eixo, recorrendo a uma percepção psicoacústica do som, o "ruído" atua de maneira análoga ao conceito de dissonância e o "som puro" ao de consonância. Sobre este aspecto a compositora nos esclarece em seu texto “Timbre e Harmonia: Interpolações de estruturas tímbricas” que:

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 como 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 e ruidosa seria assim paralela à dissonância, ao passo que uma textura lisa e 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)... (Saariaho, 1987, p. 94)¹¹

¹⁰ Em inglês no original: “Timbre means tone color, and it can refer to the tone color of an individual instrument or of an ensemble. As we will see, the timbral ranges of both have expanded greatly in the twentieth century”. (Kostka, 2006, p. 222).

¹¹ Em inglês no original: “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 harmonia é utilizada de maneira dinâmica, obviamente sem utilizar as funções tonais, mas também se valendo de tensões e distensões, dentro de uma amostragem predefinida do espectro harmônico em questão, de maneira a conduzir a novas experimentações em termos texturais. E de modo geral, as intervenções eletroacústicas são realizadas por meio de gravações e/ou manipulações em tempo real de sons, com a intenção de aumentar a gama de timbres e possibilidades expressivas dentro de suas composições.

Portanto, seu olhar minucioso para as variações tímbricas e harmônicas acabam por gerar de maneira processual as seções e a forma geral da peça. Cabe, neste caso, salientar que os processos tendem a ser graduais, envolvendo frequentemente transformações graduais do timbre e da harmonia, e ao mesmo tempo dependem normalmente da interação de vários parâmetros, seguindo para além de um parâmetro único e unidimensional. Saariaho, ao contrário, faz uso de vários parâmetros de oposições como os do eixo som/ruído, nomeadamente a nível de andamento, harmonia, registro, textura e caráter, com o objetivo de criar e conduzir o seu discurso musical.

De acordo com a compositora, a primeira peça que a fez buscar respostas de como utilizar uma rede multidimensional de parâmetros musicais foi a peça *Sah den Vögeln*, de 1981, para conjunto de câmara e eletrônica em tempo real. Nesta obra, Saariaho trabalhou com várias curvas de tensão, uma para cada parâmetro, de maneira que cada um variava da extrema inércia ao extremo movimento. Alguns dos parâmetros escolhidos foram a harmonia, textura, dinâmica, mudanças de cor (timbre) promovidas eletronicamente (Saariaho, 1987). E estas curvas se inter-relacionavam ao longo da estrutura, por meio da interação destes parâmetros, construindo de maneira gradual a forma da peça. Neste sentido, material e forma tornam-se inseparáveis, conforme explicita a compositora:

Desde o início, minha obra procura unificar material e forma. Eu não sei a razão, mas sinto como se tivesse que reinventar a forma para cada nova obra. A ideia de tomar uma forma predefinida e dizer: "Certo, vamos escrever uma sonata ou compor algo de acordo com uma forma clássica e pré-definida" - isso não é possível com a minha música. Ela não poderia sobreviver assim; estaria morta antes mesmo de nascer! Cada peça de música deve viver sua própria vida, porque cada uma é totalmente própria. É claro que, de um trabalho para outro, posso encontrar soluções semelhantes na forma, já que é meu

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”.

estilo. ...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, não paginado)¹².

Como vimos, o processo de tratamento de seu material de base muitas vezes se confunde com a estruturação formal, pois aquele acaba se desenvolvendo de uma maneira particular e única em cada peça, gerando assim a sua forma. Trata-se de um processo muitas vezes intuitivo que envolve vários sentidos e não tende a se enquadrar nos antigos padrões pré-estabelecidos de estruturas formais.

No entanto, segundo a compositora, quando está a escrever uma peça maior, sente que poderia desenvolver ou reutilizar uma parte do seu material de base independentemente da forma, fazendo com que este novo tratamento do material musical dê origem a uma nova estrutura formal, uma nova peça. Este procedimento de reutilização do material musical dá uma noção de parentesco entre as obras. E, muitas vezes, motivada pela afeição e complexidade desse material, sente que o poderia desenvolver de outra maneira para atingir o máximo do seu potencial. Em suas palavras: “Quando eu reutilizo o material, estabeleço limites para as minhas possibilidades, e isso pode ser muito inspirador, porque me força a ir em novas direções. Primeiro, há o que vem naturalmente, então eu tenho que inventar alguma outra coisa¹³.”

Em concordância, poderíamos citar a estreita relação entre as peças *Nymphéa* (1987), para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real, e *Petals* (1988), para violoncelo solo e eletrônica opcional, cujo material de base é proveniente da análise espectral dos harmônicos do violoncelo. O mesmo acontece entre a peça *Prês* (1992), para violoncelo solo e eletrônica em tempo real, e *Amers* (1992), concerto para violoncelo e orquestra de câmara, cujo material musical é o mesmo, estendido e variado; entretanto a sua utilização é bastante diversificada, resultando em uma estrutura dramática e formal notavelmente diferente (Chester Music Limited, 1998, composer’s note).

¹² Em inglês no original: “The idea of taking a predefined form and saying, “Okay, let’s write a sonata or compose something according to a classical, predefined form”—it’s just not possible with my music. It can’t survive like that; it would be dead before it was even born! Every piece of music must live its own life because each one is utterly its own. Of course, from one work to another, I might come up with similar solutions in form, given that it’s my style. ...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”.

¹³ Em inglês no original: When I reuse material, I set limits on my possibilities, and this can be very inspiring because it forces me to go in new directions. First, there’s whatever comes naturally, then I have to come up with something else. (Saariaho, 2014, nonpaged in A Conversation with Kaija Saariaho -by Clément Mao-Takacs).

A compositora finlandesa, desde suas primeiras composições, sempre esteve especialmente interessada no desenvolvimento da forma musical, e, na prática, isso se tornou uma das bases de seu trabalho criativo (Saariaho, 1987). E sua afeição e proximidade com as artes plásticas serviram-lhe de influência e fizeram com que muitas concepções fossem incorporadas aos seus trabalhos, inclusive com relação à forma musical. Neste sentido, argumenta Saariaho:

Quando digo "forma", quero dizer precisamente a ideia que Vassily Kandinsky definiu como o seguinte: "A forma é a manifestação externa do significado interior" (Kandinsky: *The Spiritual in Art*, 1969). Por isso, nunca me referi a estruturas formais pré-estabelecidas no meu trabalho. É através de uma ideia geral de forma que abordo diferentes parâmetros musicais e seus problemas especiais. (Saariaho, 1987, p 93)¹⁴

Dessa maneira, as características e peculiaridades do seu material de base junto de seu tratamento, ou seja, o microcosmos, determinarão a forma, o externo, o macrocosmos. O que nos parece uma visão bastante coerente com as atmosferas únicas que suas composições nos apresentam.

Nesse contexto artístico e perceptivo devemos ressaltar que seu processo composicional é permeado por uma dimensão bastante sensível e por vezes quase visual dos materiais sonoros que imagina. Então, as metáforas a respeito da luz e da natureza, entre outras, tornam-se realmente importantes em suas obras.

De tal forma que, segundo Saariaho (2014), por diversas vezes seu pensamento em termos de orquestração, encontra conexões instantâneas com a luz, como se os sentidos estivessem realmente misturados. Neste ponto, a compositora esclarece que não procura estas metáforas - elas simplesmente aparecem de forma natural em sua mente, inspirando-a a criar e a compor, o que nos parece traduzir um pouco de sua estreita relação com outras expressões artísticas como a pintura e o desenho.

¹⁴ Em inglês no original: "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".

Por exemplo, o violinista David Harrington, cofundador do quarteto Kronos, relata com sensibilidade a relação de Saariaho com a natureza e com a pintura ao discorrer sobre sua citada composição *Nymphéa*, para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real:

Uma vez, eu estava a ler algo em que Kaija descrevia os *nymphéa* - os nenúfares - como eles crescem na lama e na escuridão, e dessa lama vem essa flor inacreditavelmente bela. Seu comentário me fez pensar em todos os lírios que eu vi - e todas as representações de lírios na arte ao longo da história. A *nymphéa* é o lótus sagrado da arte egípcia antiga e, claro, mais próxima de nossa época, é o lírio d'água da famosa série de pinturas de Monet. O som da música de Kaija definitivamente me traz à mente a aparência da coloração de Monet, dos painéis de nenúfares que vi em Paris. Quando eu dou um passo para trás e ouço a peça de Kaija, posso sentir o que ela estava descrevendo naquele artigo que li: é como se as altas frequências dos violinos florescessem, mas por baixo havia essa qualidade terrosa ou lamacenta. Capta minha imaginação e meus sentimentos tão poderosamente hoje quanto em 1987, quando Kronos recebeu pela primeira vez a partitura de Kaija. E *Nymphéa* tem sido uma parte fundamental do som de Kronos por todos esses anos.¹⁵

Harrington declara, ainda, que foi maravilhoso trabalhar com ela em *Nymphéa*, primeiro nos ensaios e depois na gravação, ao “sentir o quão clara ela era em relação ao som e ao sentimento da música... Uma coisa que sempre sinto sobre ela é que ela ouve o centro da música de uma maneira muito bonita”. (Harrington, 2015)¹⁶

Neste sentido, a compositora revela, ao falar sobre este processo de inspiração pelas metáforas que lhe surgem espontaneamente: “Isso é apenas um ponto de partida. Quando começo a compor, eu as transformo em notas e ritmo. Assim, seja qual for a experiência, ela simplesmente se torna um elemento do meu trabalho e não uma história pessoal.”¹⁷ A menção

¹⁵ Em inglês no original: “I was reading something once where Kaija was describing the nymphéa—the water lilies—how they grow out of mud and darkness, and out of that mud comes this unbelievably beautiful flower. Her comment made me think of all the lilies I’ve seen—and all the depictions of lilies in art throughout history. The nymphéa is the sacred lotus from ancient Egyptian art, and of course, closer to our own era, it’s the water lily of Monet’s famous series of paintings. The sound of Kaija’s music definitely brings to my mind the look of Monet’s coloring, from the panels of water lilies I’ve seen in Paris. When I step back and listen to Kaija’s piece, I can feel what she was describing in that article I read: it’s like the high frequencies of the violins blossom, but beneath it there’s this earthy, or muddy quality. It captures my imagination and my feelings just as powerfully today as it did back in 1987, when Kronos first received Kaija’s score. And Nymphéa has been a key part of Kronos’ sound for all these years”.

¹⁶ Em inglês no original: “it was wonderful to experience how clear she was about the sound and feeling of the music... One thing I always sense about her is that she listens to the center of the music in a very beautiful way”.

¹⁷ Em inglês no original: “that’s just a point of departure. Once I begin composing, I transform it into pitch and rhythm. So whatever that experience is, it simply becomes an element of my work and not a personal story” (Saariaho, 2014, nonpaged in A Conversation with Kaija Saariaho - by Clément Mao-Takacs).

<http://www.musicandliterature.org/features/2014/9/22/a-conversation-with-kaija-saariaho>

de elementos musicais básicos, a meu ver, valoriza o processo de metamorfose musical das alegorias e metáforas que lhe surgem, espontaneamente, em seu trabalho composicional.

Contudo, quando indagada por Mao-Takacs sobre sua obra e sobre sua evolução musical, Kaija esclarece que:

Todos os meus projetos, mesmo os trabalhos menores, levaram tempo e exigiram um período de maturação. Eu não olho para trás com muita frequência e não estou interessada em chegar a conclusões intelectuais sobre como minha música evoluiu ao longo dos anos. Evoluiu comigo; eu tive muitas experiências que me mudaram e, como resultado, minha música mudou. O importante para mim é estar sempre escrevendo música no presente enquanto visualizo o futuro.¹⁸ (Mao-Takacs, 2014, nonpaged).

Para ela, a música fala muito mais diretamente, tanto para o coração quanto para a mente; em contrapartida, na sua percepção, as palavras, por outro lado, são muitas vezes instáveis e básicas, apesar de possuir predileção por vozes humanas e pelos textos.

Para mim, a música é um estudo do meu próprio eu e do espírito humano. Eu sempre acreditei que a música é muito profunda, ou pelo menos pode ser muito profunda. É como um líquido que pode ir para as profundezas, espalhar-se em todas as direções e assumir várias formas.¹⁹

¹⁸ Em inglês no original: All of my projects, even the smaller works, have taken time and have required a period of maturation. I don't look back very often and I'm not interested in arriving at intellectual conclusions about how my music has evolved over the years. It has evolved with me; I've had a lot of experiences that changed me and, as a result, my music changed. What's important to me is to always be writing music in the present while envisioning the future.

¹⁹ Em inglês no original: 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. (Saariaho, 2014).

2.4 Recortes técnicos e analíticos em sua obra para Violoncelo

Possuindo uma admiração pela sonoridade e timbre do violoncelo, Saariaho tem nos brindado com diversas composições para este instrumento, seja em contexto de música de câmara ou em peças solo, com ou sem eletrônica. Dentre as quais poderíamos citar as peças solo *Petals* (com eletrônica opcional, 1988), *Près* (com eletrônica, 1992), *Spins and Spells* (violoncelo solo, 1997), *Sept Papillons* (violoncelo solo, 2000), *Etincelles* (violoncelo solo, 2007) *Dreaming Chaconne (Variation on the Chiacona of Giuseppe Colombi*, violoncelo solo, 2010).

No âmbito deste capítulo gostaria de fazer uma ponte entre as técnicas instrumentais utilizadas no violoncelo e os citados elementos do seu pensamento composicional que, obviamente, traduzem-se também na sua obra para este instrumento. Dessa maneira, analisaremos de forma sucinta recortes técnicos, gestuais e questões idiomáticas mais recorrentes nas suas peças para violoncelo solo: *Près*, *Spins and Spells* e *Sept Papillons*. A escolha das mesmas se deu devido à empatia pessoal do autor dessa dissertação, bem como à necessidade como intérprete de vislumbrar um panorama da escrita e dos problemas técnicos que podemos encontrar nestas e em outras peças de Saariaho.

Dessa forma, torna-se fundamental ressaltarmos que esta compositora possuía uma relação bastante próxima com o violoncelista finlandês Anssi Karttunen, fato este que colaborou para uma escrita cada vez mais elaborada e idiomática para o violoncelo. Nesse sentido afirma Moisala:

No início de 1980, Saariaho estabeleceu uma estreita relação de trabalho com Anssi Karttunen (nascido em 1960), um violoncelista finlandês que vivia em Paris. Juntos eles começaram a procurar maneiras de expandir o mundo sonoro do violoncelo. Eles experimentavam novas técnicas e gravavam os resultados, que Saariaho então analisava com a ajuda de programas de computador. Karttunen recorda que Saariaho tinha ideias muito precisas relacionadas aos instrumentos de corda que ela queria experimentar com ele. Ele apresentou a ela os detalhes de várias técnicas de arco, o que a ajudou a encontrar melhores maneiras de realizar suas ideias sonoras em um instrumento de cordas. As análises dos sons do violoncelo aumentaram a sensibilidade de Saariaho às variações constantes do som vivo. Ela estava convencida de que os elementos sonoros poderiam desempenhar um papel em estruturas musicais. Hoje, Karttunen toca nas principais salas

de concerto em todo o mundo. Saariaho dedicou várias obras a ele. (Moisala, 2009, p. 13 citado por Nable, 2015, p. 11)

Segundo Kaija²⁰, sua abordagem à notação musical é bastante tradicional até o ponto de não haver como expressar o que se deseja na partitura com os meios tradicionais; apenas nesse momento cria novos sinais e símbolos. No entanto, tendo em vista o seu grande interesse pelo resultado tímbrico e acústico, e pelos processos pelos quais poderia desenvolver a sonoridade, utiliza-se de técnicas estendidas²¹ ou associações de técnicas tradicionais, como por exemplo harmônicos e glissandos, para alcançá-los.

A intervenção do suporte eletroacústico nesses aspectos da escrita, extensão e exploração do timbre também exigem uma atenção especial em sua obra. De tal modo que, de acordo com Padovani e Ferraz (2011, p 10), o panorama atual:

...permite reconsiderar a expressão técnica estendida a partir de um contexto em que o computador e as tecnologias computacionais vêm a ampliar as possibilidades técnicas e expressivas dos instrumentos musicais tradicionais e, conseqüentemente, a transformar a paleta criativa da composição musical contemporânea.

Nesse sentido, a peça *Près* exemplifica esta declaração, pois o suporte tecnológico acaba por produzir timbres, texturas e ambientações que ampliam as possibilidades expressivas deste instrumento. A obra é constituída de três movimentos contrastantes que dialogam com a pintura de Gauguin “By the sea” e com as metáforas do mar, como seus formatos de onda, seus diferentes ritmos e sons, suas tempestades e calmarias (Saariaho, 1998)²². Este é um exemplo do que foi abordado no ponto anterior, nomeadamente, da relação entre imagens visuais e música em Saariaho.

O seu material eletroacústico foi desenvolvido e gravado por Saariaho, com a participação de Karttunen, nos estúdios da IRCAM, utilizando-se de sons sintéticos, de sons pré-gravados de violoncelo modificados por computador e do processamento em tempo real. A construção desses elementos eletrônicos se deu pela utilização de filtros ressonantes, diferentes tipos de *delay*, filtros de espaço e técnicas de transposição, coordenadas por Xavier Chabot e Jean-Baptiste Barrière no IRCAM.

²⁰ *Carnegie Hall, Weill Music Institute - Extended Techniques for Strings: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop*: <https://youtu.be/T32QIOAxrlo>

²¹ O termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (Padovani e Ferraz, 2011, p. 1).

²² Chester music, 1998, composer’s note.

Para ilustrar, vejamos a seguir alguns exemplos de diálogos existentes entre a parte instrumental e electroacústica nos compassos 12-14, e a forma como ela acompanha as sonoridades mais longas e sustentadas no violoncelo com sonoridades sintéticas igualmente sustentadas na eletrônica nesta obra.

151

Vlc. *sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

Elect.

calando *S.P.* → *lento, misterioso sempre poco rubato N.*

32 mix of synthetic computer sounds

12

Vlc. *gliss.* *gliss.*

Elect.

mp sfz mp

S.T. → S.P.

3 sampled collo sounds

140

Vlc. *gliss.*

Elect.

mp

dolce, calmato *S.T.* → *S.P.*

31 resonant filters, and sea

Figura 1 - Notação dos parâmetros electroacústicos na peça *Près*: 1- sons sintéticos, 2- sons pré-gravados, 3- sons com processamento em tempo real; (exemplos extraídos do 3º movimento).

Assim como Saariaho utiliza várias técnicas electroacústicas (explicadas acima), usa também uma multiplicidade de técnicas muito precisas para tornar a expressão do timbre tão rica quanto possível, como por exemplo: os glissandos, os harmônicos, o ponto de contato do arco com a corda, etc.

Dessa forma, os glissandos são parte importante da estruturação do material de base, pois costumam fazer a transição do timbre e da textura para os harmônicos, e apesar de não haver muitas indicações nas páginas iniciais da partitura sobre as suas execuções, iremos

destacar pelo menos três formas de glissando usadas na peça: sem vibrato nem acentuações; com vibrato inclusive nos harmônicos; e, ainda, um efeito que consiste na rápida alternância de digitação entre as notas pisadas em um glissando ascendente e a corda solta A (Figura 2).

Figura 2 - Tipos de glissandos na peça *Près*; 1- sem vibrato, 2- com vibrato inclusive nos harmônicos, 3- glissando ascendente alternado com a corda solta A; (exemplos extraídos do 1º e 3º movimentos).

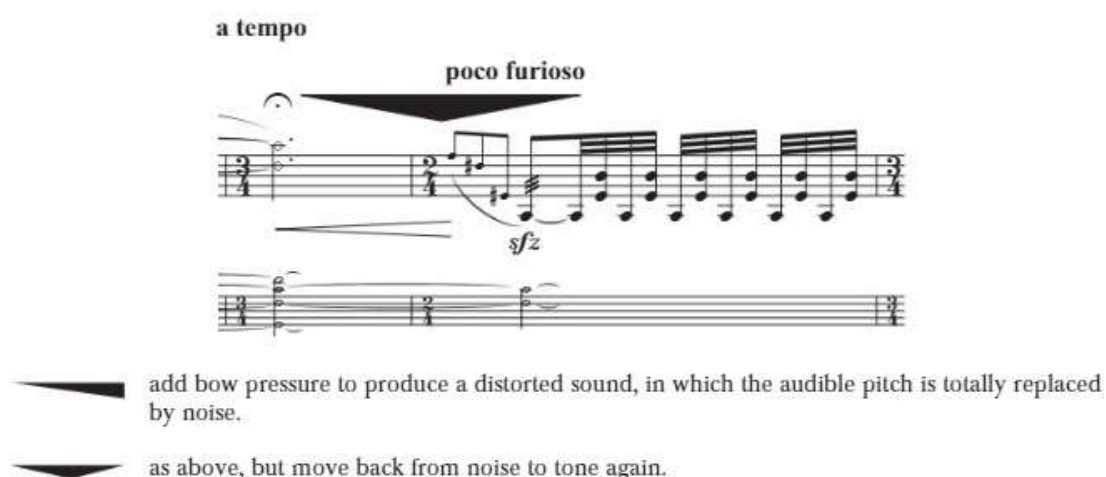
Com relação à mão esquerda, ainda podemos citar os harmônicos e os trilos de harmônicos que são recorrentes em sua obra, e devem receber um cuidado especial por parte do intérprete, pois podem ter várias execuções. Nesta peça, a escrita dos trilos de harmônicos obedece uma maior especificidade, pois são discriminadas as notas dentro da alternância entre notas pisadas e harmônicos naturais que deverão ser executadas, conforme o próximo exemplo:

Figura 3 – Trilos de harmônicos na peça *Près*; (exemplos extraídos do 2º e 3º movimentos).

Nota-se, em se tratando de técnicas de arco, a grande utilização de timbres e cores diferentes por meio da variação do ponto de contato do arco com a corda, com quatro indicações básicas de posicionamento do arco: N= posição normal, ST= sul tasto (perto ou em cima da

escala), SP= sul ponticello (perto ou em cima do cavalete) e col legno (tocar com a madeira do arco). E outra técnica bastante utilizada por Kaija em suas obras é o *overpressure*, que consiste na aplicação de pressão excessiva do arco contra a corda (Figura 4) até produzir um som ruído ou triturado, técnica que exprime justamente o lado do ruído no mencionado eixo som-ruído, soando claro e escuro ao mesmo tempo. Segundo Messina (2009):

...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, 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)²³.



a tempo

poco furioso

sfz

add bow pressure to produce a distorted sound, in which the audible pitch is totally replaced by noise.

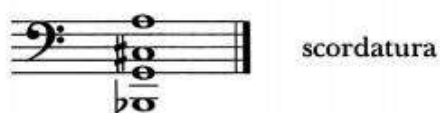
as above, but move back from noise to tone again.

Figura 4 – Notação do overpressure na peça *Près*; (exemplo extraído do 3º movimento).

A obra *Spins and Spells* não possui elementos de eletroacústica e nem o tratamento do timbre pelo eixo som/ruído, mas a *scordatura* acaba por conferir uma ressonância diferente e um outro espectro sonoro ao violoncelo. Sua intenção composicional, segundo a compositora (Saariaho, 2013, p. 306 citado por Vieira e Piedade, 2014, p. 4), era personalizar a sonoridade

²³ Em inglês no original: "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."

do violoncelo ao substituir os intervalos de quintas, contidos na afinação padrão do instrumento, por estruturas harmônicas que pudessem privilegiar as sextas maiores e terças menores, evocando cores instrumentais de um outro tempo, muito anterior ao do violoncelo tal como o conhecemos hoje.



Já o segundo gesto (*spell*), dá ênfase aos aspectos do timbre e da cor, seja por meio da falta de pulsação regular ou das trocas de ponto de contato do arco com a corda, mas principalmente devido à polifonia construída por diferentes tessituras e sonoridades. E exatamente no início desse gesto, encontramos uma técnica estendida que também envolve harmônicos e o trilo, cuja notação e execução encontra-se nas figuras abaixo.

rit. molto **Lento**
 SP
 33 *p* *mp* II

A tempo primo sempre energico
 39 *poco sfz* *p* *°*

tr a trill produced by rapidly alternating the finger pressure between normal (•) and light (harmonic, ◊). The sounding result should be rapid alternation of a normal and a harmonic sound.

K.S.

Figura 7 – Primeiro gesto *Spells*, (cc. 34-39) – técnica estendida em harmônicos – (*Spins and Spells*).

A peça *Sept Papillons* (*Sete Borboletas*) foi a primeira composição após Saariaho concluir a sua ópera *L'amour de loin* (2000). Segundo Moisala (2009), o estágio atual de sua trajetória composicional revela uma compositora madura em seu auge, que ao mesmo tempo alia composições grandiosas, de escrita dramática operística, a peças pequenas, ou miniaturas, com uma escrita instrumental profundamente idiomática e subtis nuances de complexidade técnica e tímbrica que desafiam o público a se concentrar e ouvir com mais cuidado.

Nesta fase, as intervenções eletroacústicas não se fazem tão presentes em suas obras em comparação com as dos anos 80 (Moisala, 2009). Este fato é resultado do próprio processo composicional de Saariaho, que sempre foi baseado na imaginação quase plástica do som e no resultado sonoro que almejava para cada instrumento. Dessa forma, alcançou gradualmente o conhecimento técnico instrumental em associação com intérpretes como Anssi Karttunen, deixando de utilizar com tanta frequência nesta fase as intervenções eletroacústicas.

Sept Papillons é um exemplo dessa escrita idiomática, neste caso para o violoncelo, e está dividida em sete momentos. A narrativa da obra dá-se em função da ideia do voo da borboleta. Nesse aspecto, devemos ressaltar a grande maestria e sensibilidade da escrita, pois através de trinados de harmônicos com posições não convencionais, por exemplo, o gesto musical mimetiza o bater de asas de uma borboleta, nomeadamente em *Papillons I* e *VI*.



Figura 8 – *Papillon I* – técnica estendida trilo de harmônicos, *Papillon VI* - técnica estendida trilo com som percutido dos dedos.

A execução destas técnicas estendidas é mais elaborada do que nas outras obras anteriormente citadas, ainda que as mesmas tenham utilizado largamente os trilos e harmônicos. No entanto, a técnica estendida presente na *Papillon I* envolve uma extensão incomum da mão esquerda no trilo. Como sugestão de dedilhação, podemos utilizar o polegar na posição do harmônico natural Dó e o quarto dedo na posição do harmônico natural Fá#, ambos na corda Lá: dessa forma, a mão poderá desenvolver agilidade na alternância dos dedos com a ajuda de uma leve movimentação do antebraço. Enquanto a citada técnica estendida da *Papillon VI* consiste num trilo sem arco, portanto a percussão dos dedos produzirá a sonoridade tênue desejada.

Da mesma forma os bariolagens desenhadas na partitura o frágil voo da borboleta efetuado com o arco. E as trocas de ponto de contato do arco com a corda garantem a variação do timbre e de suas cores (Figura 9).

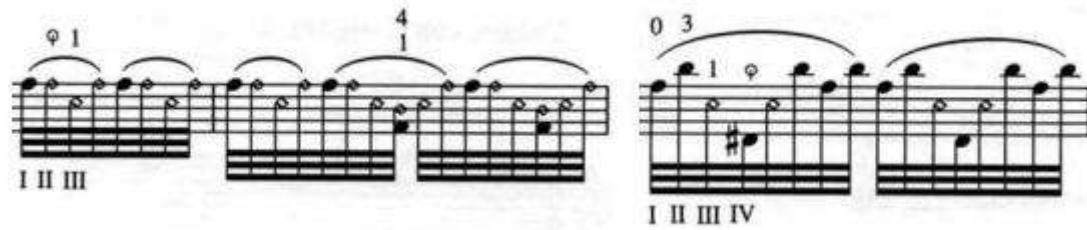


Figura 9 – Papillon II – Bariolagens com harmônicos e muitas trocas de cordas.

Contudo, percebemos após estes breves recortes técnicos e analíticos que a escrita de Saariaho se tornou com o passar do tempo cada vez mais idiomática e detalhada para o violoncelo, ainda que a utilização da eletroacústica tenha diminuído, conforme nos elucidou Moisala (2009). Mas não podemos deixar de ressaltar que o cuidado com as minúcias tímbricas e formais, desde os formantes dos sons até as texturas, os espaços transicionais, o eixo som/ruído, estiveram presentes nas suas obras desde os anos 80. Em concordância relata Saariaho (1987):

Trabalhar com o computador me deu ideias que são igualmente aplicáveis à música instrumental. Por exemplo, a necessidade de manter todos os parâmetros sob controle constante ampliou minha visão de música instrumental, como até mesmo o simples fato de observar o quanto se pode vitalizar um som adotando-se uma constante microvariação para completar sua construção. Além disso, a realização de transições e interpolações através de meios instrumentais despertou meu interesse. Eu queria entender como a composição poderia ser influenciada por uma ideia baseada na noção de transição e no sistema multidimensional... (Saariaho, 1987 p 105)²⁴

²⁴ Em inglês no original: “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 and the multi-dimensional...”

3 *Petals*

A peça *Petals*, para violoncelo solo e eletrônica opcional, foi composta por Saariaho em 1988, no período muito breve de apenas algumas semanas, após uma longa preparação inconsciente. Surgiu como extensão do material de base de sua obra intitulada *Nymphéa* (lírio d'água), para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real, de 1987.

Segundo a compositora a estrutura harmônica de *Nymphéa*, baseada na análise espectral feita por computador de sons complexos do violoncelo, acabou por ensejar o material sonoro para *Petals*; dessa relação deriva-se inclusive o seu título. E ainda Kaija elucida como imaginava plasticamente este material sonoro de *Nymphéa*:

Algumas imagens que evoluíram em minha mente durante a composição: a imagem da estrutura simétrica de um nenúfar produzindo, transformando, na medida que ele flutua na água, diferentes interpretações da mesma imagem em diferentes dimensões: uma superfície unidimensional com suas formas de cores e, por outro lado, diferentes materiais que podem ser sentidos formam as dimensões de um nenúfar branco que se alimenta da lama submersa²⁵.

Percebemos com esta e outras declarações da compositora como a expressão artística em termos visuais e sensoriais, através da pintura e da percepção das formas da natureza, tem uma importância ímpar na sua produção composicional. Com efeito, ambas as peças fazem parte da mesma série de obras intituladas “*Jardin Secret I, II, III*”, cuja principal abordagem do material musical se refere especialmente à ampliação do vocabulário de cores e tons dos instrumentos de corda e ao contraste de texturas límpidas e delicadas com violentas massas de som estilhaçadas.²⁶

Neste contexto, no que se refere ao material e à forma da peça *Petals*, salientamos que a mesma apresenta basicamente momentos opostos: seções de caráter etéreo, destituídas de uma pulsação clara, com ênfase nas texturas, timbres e cores; e seções de caráter enérgico, rítmico,

²⁵ Some images that evolved in my mind while composing: the image of the symmetric structure of a water lily yielding as it floats on the water transforming different interpretations of the same image in different dimensions: a one-dimensional surface with its colours shapes and on the other hand different materials that can be sensed forms dimensions a white water lily feeding from the underwater mud.
<http://saariaho.org/works/nymphea/>

²⁶ This approach I especially refer to the broadening of vocabulary of the colour or tone of string instruments and the contrast of limpid, delicate textures with violent, shattering masses of sound.
<http://saariaho.org/works/nymphea/>

motívico e polifônico com um sentido de desenvolvimento processual, como veremos de forma detalhada na análise formal.

Ainda com relação ao contexto composicional, com base nesta bela metáfora visual proposta por Saariaho, tanto as pétalas brancas quanto o próprio nenúfar utilizam-se da intervenção de parâmetros de música eletroacústica e de técnicas estendidas para incrementar o seu desenvolvimento tímbrico, como iremos abordar de forma aprofundada em nossa proposta de análise técnico-interpretativa. Sendo que os parâmetros eletroacústicos opcionais utilizados na *Petals* são o *Harmonizer (H)* e o *Reverb (R)* que geralmente atuam de forma conjunta com os efeitos das técnicas violoncelísticas.

Contudo, além do cuidadoso tratamento tímbrico e das minúcias das técnicas instrumentais, como observa Moisala, Saariaho considera os meios eletrônicos como ferramentas necessárias para a construção de seus mundos sonoros, sobretudo em sua produção dos anos 1980 (Moisala, 2009).

3.1 Análise Formal

Petals se trata de uma composição que, segundo a própria autora, contém “...elementos opostos como as frágeis passagens colorísticas que proporcionam o nascimento de eventos mais enérgicos com ritmos claros e carácter melódico”²⁷. Dessa forma, a sua estrutura formal conta com uma alternância de momentos ou gestos delicados com muita ênfase na exploração do timbre, e momentos de carácter enérgico, rítmico e/ou melódico. Podendo ser dividida em 7 seções, as quais cuidadosamente iremos analisar.

A primeira seção (cc. 1 – 3, Fig. 1), apesar de apresentar um discurso musical muito rico com um carácter exploratório, tanto ao nível tímbrico como de dinâmica, acaba por estar claramente subordinada à seção seguinte (cc. 4 - 7), no sentido em que a prepara através de um impulso anacrúsico.

O timbre, na primeira seção, é variado desde o som puro do harmônico natural em trilo até o ruído da técnica estendida *overpressure*²⁸, dentro de uma grande variação de expressão dinâmica, do pianíssimo ao fortíssimo. Os ritmos são construídos segundo um processo de duração e não propriamente seguindo uma pulsação. A própria notação e escrita dos compassos nos sugere esta ideia, pois Saariaho esclarece ao lado de sua indicação de andamento que cada compasso deve ter a duração de no mínimo 20 segundos, de forma a não seguir o tempo das figuras rítmicas indicadas que, por sua vez, são executadas em trilo. Esta ênfase na duração em detrimento da pulsação é um aspecto típico da música espectral, tal como explicita Cornicello (2000, p. 69) em sua análise da obra *Désintégrations* de Tristan Murail:

As taxas de transformações tímbricas trazem a inteira esfera do ritmo e do tempo em foco, ...há muitas passagens que o pulso não está ativado na superfície, ou as unidades rítmicas (tempos e ritmos de superfície) são organizados para negar um senso forte de pulso. Este tipo de organização rítmica poderia ser classificado como duração musical, pois as proporções temporais entre os eventos são organizadas independentemente de um pulso.²⁹

²⁷ ...opposite elements here are fragile coloristic passages which give birth to more energetic events with clear rhythmic and melodic character. (Kaija Saariaho, *Petals*; <https://saariaho.org/works/petals>).

²⁸ Vide capítulo 2.4 – Recortes técnicos e analíticos em sua obra para Violoncelo, p. 33.

²⁹ The rates of timbral transformation bring the entire sphere of rhythm and tempo into focus ...there are many passages in which the pulse is not activated on the surface, or the rhythmic units (meters and surface rhythms) are organized to deny a strong sense of pulse. This type of rhythmic organization would be classified as durational music, since the temporal proportions between the events are organized independently of a pulse. (Cornicello, 2000, p. 69).

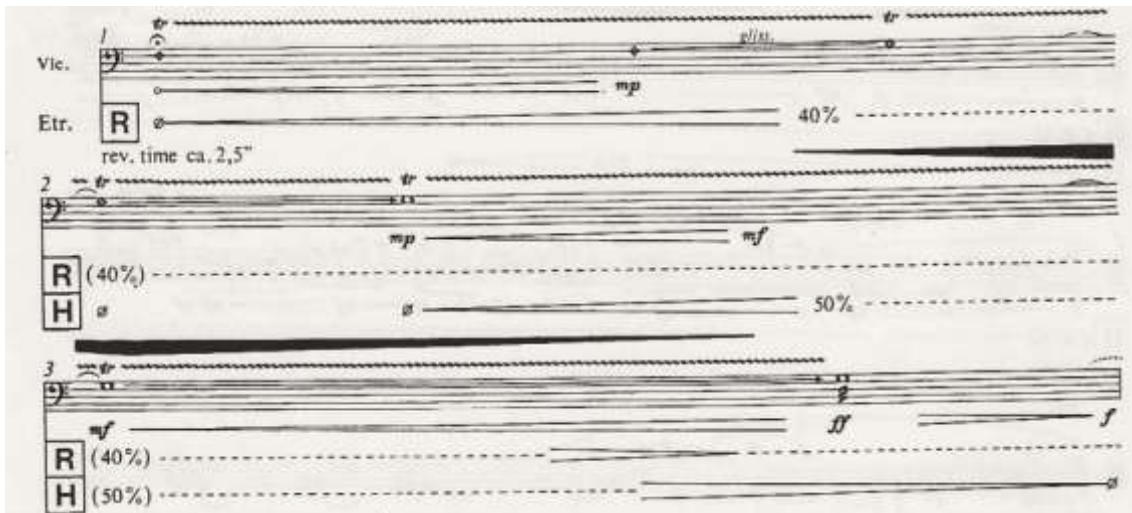


Figura 1 - Evolução do timbre e direcionalidade do gesto (cc. 1-3).

Este trecho se configura então como um anacruse estrutural ou um grande *upbeat*; com base no modelo de análise de Leonard Meyer abordado no livro de Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*. Ao demonstrar uma direcionalidade, os compassos 1, 2 e 3 tem uma tendência progressiva em termos de energia em conduzir o discurso musical. Em específico, a dinâmica *dal niente* chega até o *fortíssimo* que será a dinâmica da próxima seção, e o timbre ao começar com um trilo de harmônicos passa a se transformar em um trémulo no final da seção, dando origem ao gesto muito rápido que culminará na próxima seção.

A segunda seção (cc. 4 - 7) é caracterizada pelo motivo ou gesto ultracromático em quiálteras de dez fusas que se inicia de forma enérgica e rítmica como um resultado processual do diminuir rítmico do trémulo da nota sol.



Figura 2 - Motivo ultracromático (c. 4).

Faz-se presente, nesta seção, a utilização dos microtons, sem a intervenção eletroacústica do *harmonizer*, que nesta peça, de acordo com as indicações de Saariaho, acrescenta ao som do violoncelo o mesmo transposto um quarto de tom acima e um quarto de tom abaixo. Assim se torna possível (sem o efeito de confusão e caos adicional que o *harmonizer* introduziria) perceber claramente as relações intervalares nesta seção.

Ainda convém notarmos que o motivo ultracromático se desenvolve com um parâmetro fixo de *reverb* de 40% (acrescentando um efeito de reverberação artificial à reverberação natural da sala), e a expressão dinâmica tem a tendência de se atenuar nos finais de frase, aumentando o caráter expressivo do trecho, enquanto que a articulação do motivo passa gradativamente dos acentos enérgicos, ao staccato, ao marcato, ao legato.

The image shows three staves of musical notation for measures 4, 5, and 6. Measure 4 is marked with a tempo of 'ca. 60 energico' and a dynamic of 'ff'. Measure 5 is marked with a dynamic of 'mf'. Measure 6 is marked with dynamics 'mp', 'p', 'mf', 'ppp', 'f', and 'mf'. Below each staff is a box labeled 'R (40%)'.

Figura 3 - Relações de articulações (cc. 4-6).

O compasso 7 (Fig. 4) actua como uma transição ao desconstruir o grupo rítmico, por meio de um glissando ascendente, na última quiáltera de dez fusas, e de um acelerando rítmico que nos levará novamente ao trémulo. A dinâmica também se ameniza do *mf* ao *ppp*. E ainda, este compasso anuncia o material de base, como o glissando e a dinâmica pianíssimo, que se mantém em quase toda a próxima seccção.

The image shows a single staff of musical notation for measure 7. It is marked with a dynamic of 'mf' and 'ppp'. The score includes annotations: 'Glissando' (red), 'Acelerando Rítmico' (red), 'Trémulo' (red), and 'rit.' (black). A box labeled 'R (40%)' is at the bottom.

Figura 4 - Desconstrução do grupo rítmico (c. 7).

A terceira seccção (cc. 8 - 9) possui um caráter etéreo e de repouso, na medida que evolui com uma dinâmica *ppp* em um registo agudo com trilos. E pela primeira vez na peça utiliza-se das cordas duplas, como que a introduzir uma ideia polifônica.

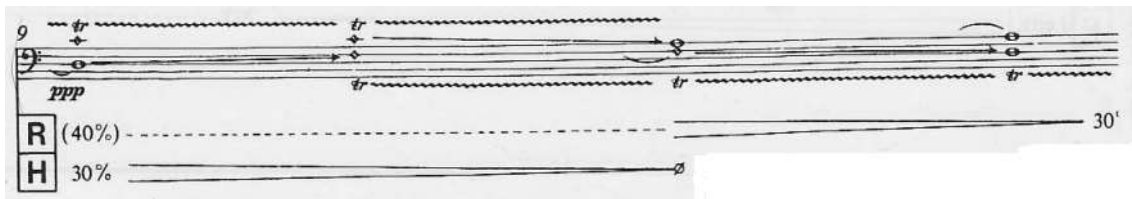


Figura 5 - Cordas duplas e o princípio da ideia polifônica (c. 9).

Nesta seção, como veremos na análise interpretativa, poucas indicações de golpes de arco ou pontos de contato são sugeridas, ainda que a diferença de timbre acentue-se nos momentos em que temos a corda solta junto dos harmônicos naturais em trilo. No entanto, devemos salientar a presença da intervenção eletroacústica do *harmonizer* em 50%, justamente quando o violoncelo utiliza a técnica do *overpressure* (cc. 8), de forma similar à intervenção da primeira seção (cc. 2 - 3).

O efeito produzido neste trecho (cc. 8) é particularmente interessante, pois tendo o *harmonizer* seus parâmetros definidos em um quarto de tom para cima e para baixo da nota, que neste caso se trata de um glissando descendente em trilo, somado ao ruído do *overpressure* resulta em uma sensível distorção de timbre e frequência.

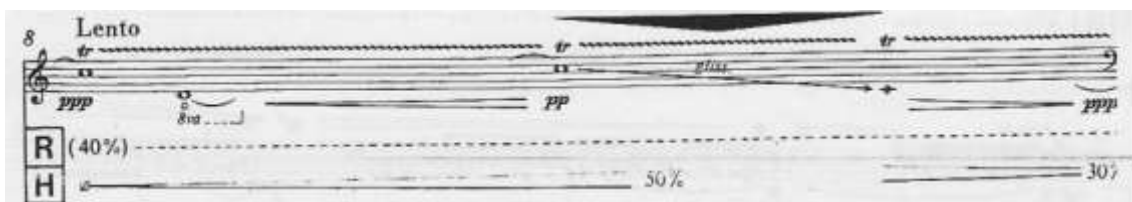


Figura 6 - Início da ideia polifônica e o *overpressure* com o *harmonizer* em 50% (c. 8).

Contudo, evidencia-se que a terceira seção também actua como um anacruse estrutural para a quarta seção. A escrita polifônica e ornamentada desta seção com uma figuração rítmica duracional, sem uma pulsação clara, auditivamente se apresenta como um grande *upbeat*, pois conduz junto de uma dinâmica débil o material de base para a próxima seção, percebida como um *downbeat*³⁰.

A quarta seção (cc. 10 - 13) se caracteriza por apresentar um aspecto melódico bem definido, junto de ritmos complexos. Já no compasso 10 (Fig. 7), evidencia-se uma melodia polifônica que aos poucos se divide em termos de registro em duas vozes: a primeira voz tem progressão nas seguintes notas Lá, Si, Dó, Dó# e a segunda voz nas notas Fá, Fá#, Sol, Láb, Lá. Ambas são ornamentadas por trinados e mordentes, que se desenvolvem em pequenos motivos

³⁰ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*. (Cook, 1992, p. 77)

formando frases segundo momentos da expressão dinâmica, delimitados por sinais de decrescendo e crescendo.

Percebemos em termos de sua estrutura harmônica um caráter modal acentuado, tendo em vista que a mesma se inicia aparentemente no âmbito de um ré dórico, e logo depois com o Fá# e o Dó# passe para o ré maior, e ao aumentar o nível de independência das vozes e complexidade melódica, passe a um caráter mais cromático com a nota Lá^b, as oscilações do Dó e Dó# e a ambiguidade do Fá/Fá#.

Figura 7 - Aspectos melódicos provenientes da análise dos gestos da melodia polifônica e sua divisão de vozes (c. 10).

Precisamente ao final desta melodia, um motivo D com uma relação intervalar própria de 2^a aumentada entre o Fá# e o Mib e de semitom Sol#-Lá ou Sib-Lá, se faz presente e, após uma outra sequência rítmica sem movimento melódico, passa a ser variada com sutis nuances de aumentação rítmica e interpolação de notas.

Figura 8 - Motivo do final do compasso 10 e variações final do 11.

Nas últimas variações do grupo rítmico, as vozes se abrem, pois o cromatismo ascendente do Sol#-Lá, e por vezes descendente, passa para uma oitava acima e a nota mais grave é destacada com uma fermata e um glissando com um movimento cromático descendente, terminando em um contraponto que leva à contração das vozes.



Figura 9 – Motivo em semitom Sol#-Lá em duas oitavas e fermatas nas notas graves.

A quinta seção (cc. 13 – 16) desenvolve a ideia polifônica proposta, muito embora seja num âmbito mais delicado, cristalino e de repouso. A utilização de harmônicos artificiais em notas longas, somado às notas pisadas ou cordas soltas criam uma atmosfera tímbrica e textural diferenciada. Esta atmosfera se alterna em momentos de tensão com dissonâncias/ruídos e consonâncias/sons puros, seguindo o eixo som/ruído. Neste sentido, Saariaho desenvolve tanto frases musicais como formas maiores com este tratamento, com o intuito de criar tensões e distensões internas na música. Segundo a compositora, uma textura áspera, ruidosa seria paralela à dissonância, e a consonância, por sua vez, seria análoga a uma textura lisa e clara. (Saariaho, 1987)

Como um primeiro exemplo poderíamos citar a dissonância de 7^aM entre a nota Ré e o harmônico Dó#, gerando um timbre interessante por se tratar de uma corda solta e um harmônico artificial; e logo após temos uma consonância em quinta justa em harmônicos artificiais, com um som puro e frágil. O gráfico a seguir mostra com detalhe como é construída a textura desse trecho polifônico.

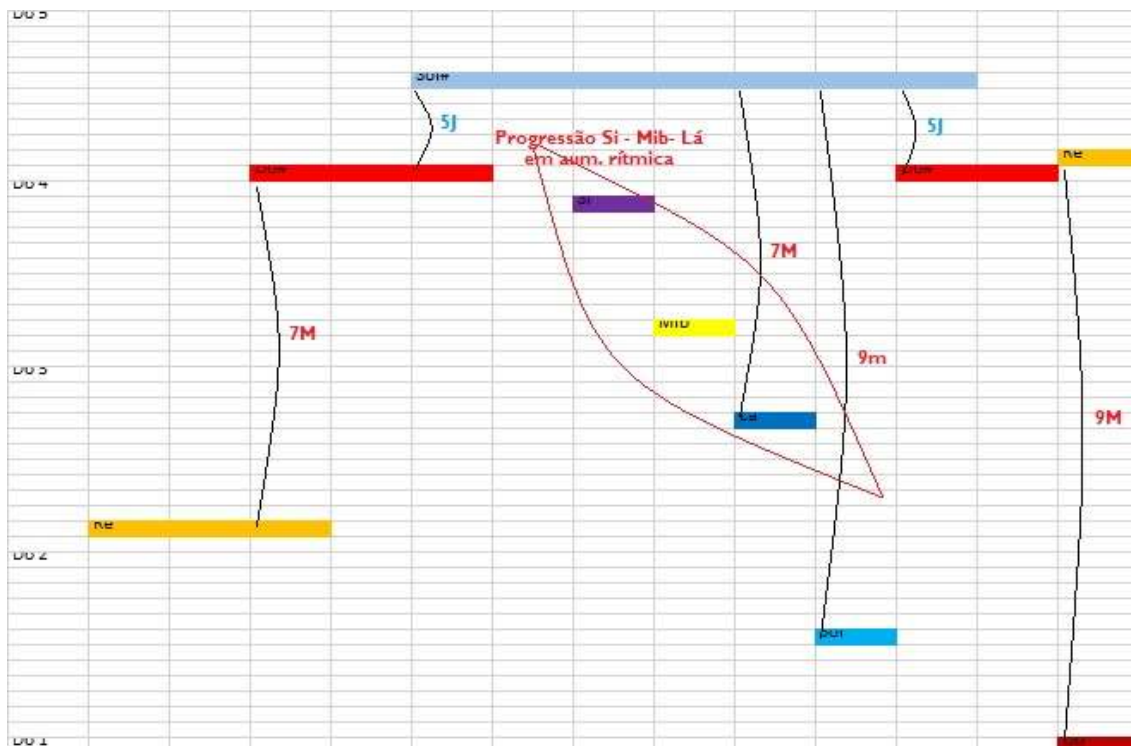


Figura 10 – Evolução do registro e intervalos principais (cc. 13-14).

Torna-se interessante notarmos através do diagrama que a construção dessa textura se baseia em uma alternância de dissonâncias e consonâncias, em tessituras variadas com a mescla do timbre de notas pisadas e harmônicos artificiais. Mas a nota pedal que mais tempo perdura está numa tessitura bem aguda para este instrumento, e se trata de um Sol#4 em harmônico artificial. E a partir do compasso 15, temos uma corda solta Dó como nota pedal, de forma a criar um contraste ainda maior em termos de tessitura e timbre.

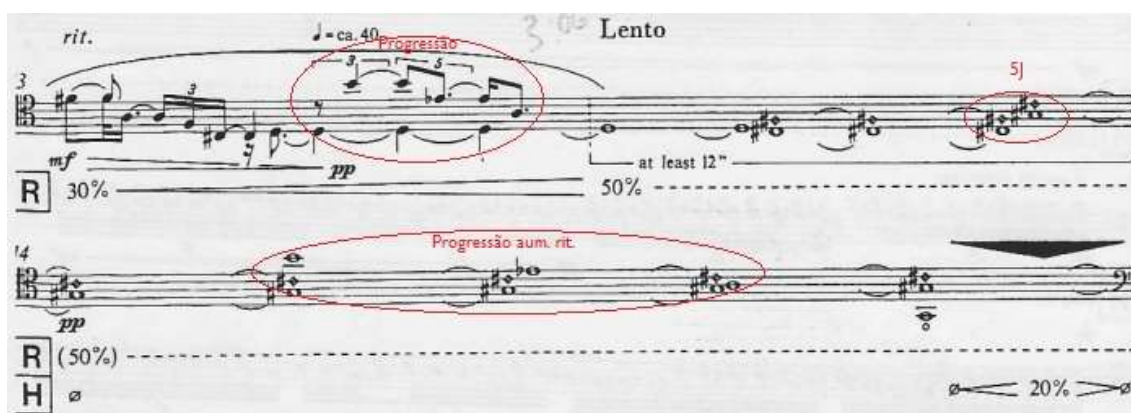


Figura 11 - Quinta justa em harmônicos e progressão Si – Mib – Lá (cc. 13-14).

E ao analisarmos a progressão Si – Mib – Lá, junto do harmônico artificial da nota Sol#, percebemos que a mesma é proveniente do desenvolvimento por aumentação rítmica do contraponto no final da quarta seção, atuando como um elemento de coesão na quinta seção. Outro artifício que a compositora utiliza neste trecho, para dar um maior preenchimento, continuidade e corpo aos harmônicos artificiais, é o parâmetro de intervenção eletroacústica de *reverb* em 50%, portanto trata-se da maior porcentagem de *reverb* de toda a peça, juntamente com o último compasso que ainda iremos analisar.

A sexta seção, diferentemente das outras, aparenta se dividir em dois momentos, no entanto como partilham de motivos muito similares acabam por se configurar um só trecho de 10 compassos (cc. 17 – 27), sendo que os 7 primeiros (cc. 17 – 24) se assemelham a um impulso para o clímax da peça que podemos observar nos compassos (cc. 25 – 27).

O material base da sexta seção é construído e desenvolvido dentro de uma alternância entre o registro grave e o agudo, entre figurações rítmicas rápidas de fusas ou quiálteras e figuras lentas em harmônicos artificiais, de sons puros como os harmônicos e ruídos do *overpressure*. Mas essencialmente é o gesto resultante desses elementos que, aliados aos arcos de dinâmica, delimitam as frases e suas consecutivas variações. Este processo será exemplificado e comentado nas figuras abaixo.

The image shows a musical score with two staves, measures 17 and 18, and a detailed analysis of dynamics and gestures. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, mp, f, pp, ppp), articulation (st, tr), and performance instructions (gliss., overpres., poco rubato, sul tasto extre.). Above the score, red brackets and labels identify specific gestures and motifs: 'Gesto I' (X= motivo, Z= har. art.), 'X= motivo' (st, st. aug. rit.), 'Y= gliss' (interpolação mot.), 'Z= har. art.', and 'X'= motivo'. Below the score, a diagram shows dynamic arcs and percentages: 40% for measure 17, 20% for measure 18, and a sequence of 20%, 40%, 20%, 40% > 20% for the second system. A vertical box on the left contains 'R' and 'H'. The text 'Idéia Polifônica' is written in red at the bottom left of the first system.

Figura 12 – Processo de variação motívica, interpolação, aumentação rítmica, arcos de dinâmica, efeitos e gesto 1 = pp<f ; 4 momentos (cc. 17 – 18).

A primeira frase, bem como as próximas, apresentam uma dinâmica crescente para o fim, configurando o gesto 1. Este é constituído por um motivo cromático em fusas = X e um motivo Z = harmônico artificial em mínima, somado a uma nota C1 que sugere mais de uma voz. Enquanto que a segunda, além de rerepresentar o material base, apresenta uma interpolação motívica que se trata de um glissando com diferentes articulações = Y. A próxima apresenta o motivo X em sextinas, portanto em aumentação rítmica. Já a quarta, utiliza-se de um motivo ultracromático = K em sextinas e depois em quintinas, prosseguindo no processo de aumentação rítmica. Com isso, nota-se a tendência nesse trecho de que haja uma redução da velocidade dos gestos ou frases e um aumento na expressividade dos mesmos, devido ao citado processo de aumentação rítmica.

No meio das sucessivas variações do material base encontramos trechos que aparentemente não apresentam uma conexão tão explícita com o gesto ao qual nos referimos anteriormente; neste sentido podemos destacar os compassos 19 e mais à frente o 22.

O primeiro faz menção à melodia polifônica do compasso 10, não tanto a nível de conteúdo motívico, pois não possui os ritmos complexos característicos desse compasso, nem o mesmo âmbito melódico, mas pelo facto de apresentar também independência das vozes, carácter modal e se apresentar como um dos trechos mais polifônicos da peça. As articulações realçam o contorno melódico ao começar em legato, passando ao portato, staccato e no trecho com maior movimento das vozes o marcato e ao fim do arco de dinamica volta ao legato.

No entanto, apesar das características acima citadas, podemos notar que ainda se enquadra no gesto anterior, porém com uma expressão dinâmica oposta, $f > pp$, portanto o classificaremos como gesto 2.



Figura 13 - Articulações no gesto 2 (c. 19).

As sutilezas que distinguem as diversas variações não se restringem aos processos de desenvolvimento do material de base, mas neste caso, principalmente, à direção que a expressão dinâmica foi descrita na partitura. Em oposição ao gesto 1, que começava numa dinâmica menor

e cresce até o fim da frase, nos compassos 20 e 21 temos a dinâmica que cresce até o meio da frase e decresce no final, configurando o gesto 3. Além desse fator decisivo ao intérprete, temos o processo de diminuição rítmica, que acelera aos poucos as próximas três frases, começando com quintinas, sextinas e fusas, e ainda, a inserção de uma nota pedal que reforça o caráter polifônico.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for measure 20, starting with 'a tempo' and 'dim. rit.' markings. It features a 'Polifonia' section with a circled 'ppp' and a 'Gesto 3' section with a circled 'f'. A red bracket labeled 'X' spans the first part, and another labeled 'Y' spans the second. A third bracket labeled 'Z' is above the final part. Dynamic markings include 'ppp', 'f', 'ff', and 'p'. A percentage scale below the staff shows 20%, 40%, 20%, 50%, and 20%. The bottom staff is for measure 21, starting with 'a tempo' and 'poco rubato' markings. It includes 'gliss.' markings and a circled 'mp'. A percentage scale below shows 20%, 50%, and 30%. A box at the bottom right says 'change gradually the rev. time → ca. 15"'. On the left, there are boxes labeled 'R' and 'H'.

Figura 14 - Expressão dinâmica cresce para o meio do compasso = Gesto 3, variação por diminuição rítmica, caráter polifônico (cc. 20 – 21).

Chegando a mais um ponto de transição, o final do compasso 21 e o 22, percebemos um interessante efeito de contração de vozes, tendo em vista caráter das últimas três frases. Trata-se de uma apoiatura não mensurada em cordas alternadas que a seguir se move para um glissando na voz aguda e na medida que se contrai passa a articulação ao legato, logo após se transforma em um trilo com notas pisadas e por fim um trilo de harmônicos.

The image shows a single staff of musical notation for measure 22. It starts with 'Contração das vozes' and 'articulado' markings. The notation includes 'gliss. libero' and 'legato' markings. There are circled notes and a circled 'ppp' marking. A percentage scale below the staff shows 30%, 40%, and 20%. A box at the bottom left says '(rev. time ca. 15")'. On the left, there is a box labeled 'R'.

Figura 15 - Transição (c. 22), contração e condução de vozes.

Nos próximos 5 compassos, percebemos os três momentos de clímax da peça (cc. 25, 26 e 27), alcançados devido à continuação do processo de desenvolvimento do material base, por meio de uma liquidação motívica, tendo em vista que os mesmos são reduzidos e condensados. Esta tendência é facilmente verificada nas próximas 8 frases, bastante similares

às do início da seção, embora não tenham a mesma direcionalidade em termos de expressão dinâmica.

Portanto, iremos detalhar os processos de variação, bem como verificar a direcionalidade do gesto.

A primeira frase (Fig. 16 – 1) apresenta o motivo cromático = X como apoiatura, seguido pelo motivo ultracromático = K dentro da mesma ligadura de expressão, e logo depois o motivo em glissando = Y alcança o motivo Z'''' = que anteriormente se apresentava como harmônico artificial de F# e agora é executado como nota real, com o efeito do trêmulo. No entanto, o fator decisivo para a interpretação das variações destas frases, como detalharemos na análise interpretativa, será novamente a direcionalidade do gesto que cada uma possui. Nesse aspecto devemos ressaltar que a dinâmica da primeira frase, onde o ff decrece ao pp e cresce novamente ao ff, configura-se em um novo gesto, ou seja o gesto 4.

The image shows a musical score for the first phrase, starting at measure 23. The score is written in bass clef and includes a treble clef staff. The dynamics are marked as *ff* at the beginning, *pp* in the middle, and *ff* at the end. Annotations include 'X', 'K', and 'Y' above the first three measures, and 'Z'''' above the final measure. Other annotations include 'desen. timbre', 'overpres', 'trêmulo', and 'gliss.'. A red dashed line labeled 'Gesto 4' spans the entire phrase, with a '20%' marker at the beginning. A table on the left side of the score shows 'R' with '20%' and 'H' with '∅'.

Figura 16 -1 Primeira frase, (c. 23), $ff > pp < ff$ = Gesto 4.

A terceira frase (Exe. 16 – 2) apresenta os motivos X, Y, K e Z'''' , nesta ordem. Esta reorganização dos motivos, dentro das frases, também se caracteriza como um importante artifício de variação motívica. Mas a diferença fundamental esta na direcionalidade do gesto, pois a dinâmica dessa vez se inicia no ff e apenas decrece para o pp, caracterizando o já citado gesto 2.

The image shows a musical score for the third phrase, starting at measure 24. The score is written in bass clef and includes a treble clef staff. The dynamics are marked as *ff* at the beginning and *pp* at the end. Annotations include 'X', 'Y', 'K', and 'Z'''' above the measures. Other annotations include 'st st', 'gliss.', and 'Harmonizer'. A red dashed line labeled 'Gesto 2' spans the entire phrase, with a '50%' marker at the beginning.

Figura 16 -2 Terceira frase, (c. 24), $ff > pp$ = Gesto 2.

Este processo de variação nos leva até três momentos de clímax dentro da peça. O primeiro deles (Fig. 16 – 3) dentro da quinta frase é verificado com a dinâmica mais forte da peça, ffff, que decresce para o ppp. Portanto, enquadra-se no gesto 2, assim como os próximos dois exemplos.



Figura 16 -3 Quinta frase (c. 25) = 1 clímax em termos de dinâmica ffff>ppp = Gesto 2

O segundo momento de clímax (Exe. 16 – 4) acontece na sexta frase, e nos apresenta a menor dinâmica da obra pppp. O processo de variação desta frase é particularmente interessante, pois não se utiliza o motivo Z, que geralmente funcionava como final de frase e repouso, mas sim, uma vez alcançada a nota F#4, um glissando descendente = motivo Y' somado a um trilo, decrescem até o pppp na corda A.

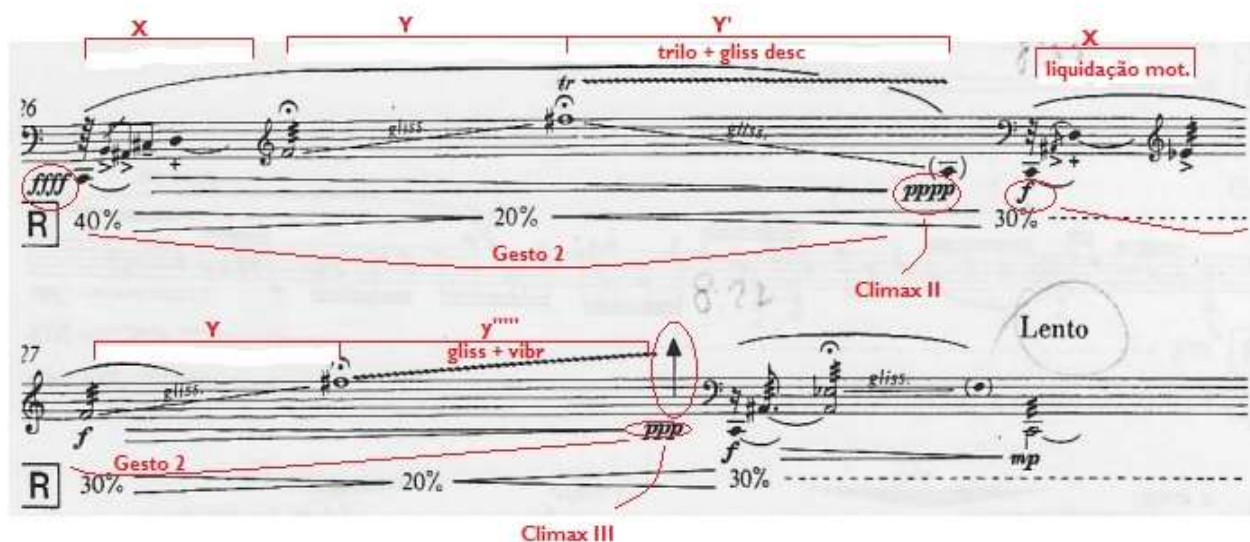


Figura 16 -4 Sexta frase (c. 26) = 2 clímax menor dinâmica ffff>pppp; sétima frase (c. 27) = 3 clímax em termos de tessitura f>ppp.

O terceiro momento de clímax da peça (Fig. 16 – 4) nos apresenta a tessitura mais aguda da obra. Esta frase se desenvolve de forma similar à anterior, ainda que não tenha os mesmos

parâmetros de dinâmica. Dessa forma, o motivo X sofre um processo de liquidação motivica e é acentuado com um pizzicato de mão esquerda, e mais uma vez o motivo Z não é desenvolvido, uma vez que depois de atingida nota F#4 o glissando ascendente, somado ao vibrato, conduzem a linha melódica à tessitura mais aguda possível para este instrumento, gerando um interessante efeito expressivo.

A codetta ou sétima seção condensa o ideal de desenvolvimento tímbrico trabalhado na peça, em especial nas seção de repouso. São tantos os parâmetros que promovem variações tímbricas que as interpretações e efeitos resultantes são infinitos.

Podemos citar a técnica estendida que se trata de um vibrato nos harmônicos artificiais, somado ao glissando do polegar no capotasto, como abordaremos de forma detalhada na análise interpretativa. Com isso, a nota base e a nota superior do harmônico mudam e suas parciais e seu espectro se alteram a todo instante, gerando um efeito bastante interessante e caótico.

Contudo, no último compasso temos os parâmetros de intervenção eletroacústica, ambos em 50%, uma nota pedal, e ainda, a pressão ruidosa do *overpressure* para enriquecer este efeito.

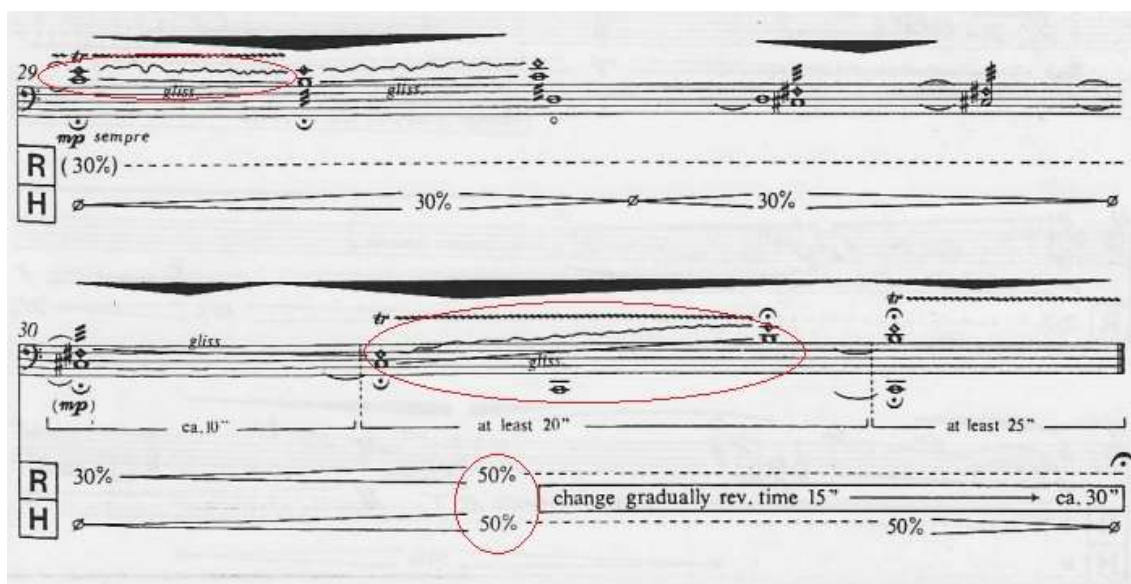


Figura 17 - Efeito glissando no capotasto mais trinado de harmônicos (c. 29); e efeito glissando no capotasto mais trinado de harmônicos, overpressure e parâmetros eletroacústicos (c 30).

3.2 Análise Técnico-Interpretativa

Saariaho nos brindou com esta bela metáfora sonora das pétalas de um lírio em sua imagem simétrica com seus contrastes e diferentes dimensões perceptivas, com toda a complexidade de gestos e timbres que pulsam e colorem esta moldura musical. Este capítulo tem como objetivo interpretar, sempre que possível, as associações de imagens plásticas referidas pela compositora com as técnicas violoncelísticas utilizadas e suas sonoridades resultantes. Neste contexto, a interpretação torna-se viva e dinâmica, facilitando inclusive as estratégias e procedimentos de estudo da peça, os quais serão descritos de seção a seção.

Desta maneira, expressões do brilho, da delicadeza e da pureza das pétalas do lírio são representadas pelos trilos de harmônicos com intervenção eletroacústica do *reverb*, pois o mesmo reforça e prolonga a ressonância do som, dando uma atmosfera mais envolvente e brilhante. E pela dinâmica crescente *da niente* ao *mezzo piano* e trocas sucessivas de ponto de contato.

O trilo de harmônico se mostra uma técnica recorrente e idiomática na obra de Saariaho para violoncelo e pode ser executado de diversas formas: como está notado, isto é com o primeiro dedo levemente a encostar na corda D, na nota F, e o segundo ou terceiro dedo a pisar nesta corda na velocidade corresponde ao trilo, ou de outra forma, a utilizar uma alternância de digitação do primeiro e terceiro dedos de forma a produzir dois harmônicos a soarem alternadamente.

Esta segunda execução teria uma notação mais específica, pois estaria a detalhar as duas notas envolvidas no trilo como harmônicos naturais, e esta escrita mais detalhada tem sido utilizada nas obras posteriores de Saariaho a partir de *Spins and Spells*³¹. Segundo o violoncelista Anssi Karttunen³², para atingir excelência na execução desta técnica, devemos deixar a mão esquerda num estado de grande relaxamento e leveza, assim ela poderá transmitir esta movimentação aos dedos, e dessa forma os mesmos poderão ser realmente ágeis ao ponto de serem irregulares nas oscilações e ainda ser possível de se escutar a corda solta envolvida.

Continuando com a dimensão perceptiva da imagem de um lírio, como que a descer pela planta e a representar o caule tuberoso embutido no lodo, com sua textura rugosa, temos uma crescente dinâmica e um processo de transformação do timbre e da tessitura, da pureza dos

³¹ Vide Capítulo 2.4 “Recortes técnicos e analíticos em sua obra para violoncelo”, p 35 para maiores informações.

³² *Carnegie Hall, Weill Music Institute - Extended Techniques for Strings: Kaija Saariaho and Anssi Karttunen Workshop*: <https://youtu.be/T32QIOAxrlo>

harmônicos em trilo para a granulação do *overpressure* numa região média, com intervenção eletroacústica do *harmonizer* em 50%. Esta intervenção promove uma interferência harmônica ao acrescentar um quarto de tom acima e um quarto de tom abaixo segundo os parâmetros definidos para o *harmonizer*. E ainda convém salientar que geralmente as intervenções desse parâmetro estão relacionadas ao *overpressure* com a finalidade de causar uma grande distorção de timbre e textura, como percebe-se no segundo e terceiro compasso desta seção.

Este facto a meu ver implica, em termos técnicos, uma maior atenção na produção das variações tímbricas, utilizando por exemplo diferentes pontos de contato do arco na corda, do *sul tasto* ao *sul ponticello*³³, pois eles fornecem uma gama de cores variadas e diferenciadas à seção. E, embora eles não estejam claramente especificados na partitura o que até é raro na música de Saariaho, penso que são fundamentais para desenvolver e traduzir a expressividade das imagens sonoras que nos são sugeridas, por isso darei sugestões, baseadas na minha experiência de estudo e interpretação, de utilização dessas técnicas.

Como detalhamos na análise formal (p. 41), a primeira seção (cc. 1 a 3) tem uma relação ambígua entre duração e pulsação. A própria notação gráfica na partitura revela este factor, pois Kaija solicita que cada compasso seja executado por no mínimo 20 segundos, sendo que os mesmos possuem apenas 3 semibreves em trilos de harmônicos.

Dessa forma, o maior desafio técnico-interpretativo deste trecho tem sido perceber, determinar uma pulsação, devido aos trilos, e uma duração para as notas em função das variações de timbre que o discurso musical nos sugere. Para tanto foi necessário num primeiro momento, foco e concentração no timbre que gostaria de promover independentemente do tempo, ou seja, um trabalho artístico de investigação e lapidação das diversas sonoridades, e ainda, posteriormente uma seleção das ideais para o trecho. E num segundo momento estabelecer uma duração das notas em função dos resultados sonoros almejados.

Por exemplo, no início do primeiro compasso optei, de forma a contextualizar a obra, por executar um trilo que tenha a clareza de dois harmônicos naturais para dar brilho às pétalas do lírio, e por um ponto de contato que migra do *sul tasto* para *sul ponticello* ainda no mesmo arco, afim de dar mais ressonância e enfatizar o espectro sonoro mais agudo dos harmônicos. Porém, logo após ao glissando, optei pelo trilo com um harmônico que aos poucos irá se transformar em nota real, conforme as indicações da partitura.

³³ Vide capítulo 2.4 “Recortes técnicos e analíticos em sua obra para violoncelo”, p 33 para maiores informações.

Próximo do final da primeira seção, temos o *overpressure* que em termos técnicos também nos oferece algumas opções de execução. O processo de estudo dessa técnica, juntamente de meu professor Jed Barahal, nos permitiu investigar os diferentes pontos de contato do arco na corda e constatar que é possível fazer este efeito sem tanto esforço na região entre o meio e a escala do instrumento, onde a corda não está tão tensa, pois próximo ao cavalete requer muita pressão de arco e o ruído não costuma ficar contínuo, funcionando melhor para intervenções curtas.

No terceiro compasso dessa seção, como que a preparar a próxima, percebemos a transição entre o trilo e o trêmulo que pode ser bastante enfatizada pela mão direita, fazendo com que o trêmulo comece lentamente com a troca de sentido das arcadas até culminar no fortíssimo e ir decrescendo na dinâmica conforme as indicações da partitura.

Figura 1 - Evolução do timbre, sugestões de duração das notas, de dedilhações, arcadas e ponto de contato (cc. 1-3).

A segunda seção (cc. 4-7) apresenta-se como um grande *downbeat* após a primeira seção, como explicitamos na análise formal. Sob o ponto de vista interpretativo em associação com a imagem, percebo um quadro de textura complexa que poderíamos associar às raízes subaquáticas e, no microcosmos, o fluxo da seiva bruta representado pelo ultracromatismo com os quartos de tom, que aos poucos ascende e nutre o material de base da obra. Dessa maneira, torna-se vital a importância dessas relações intervalares que somadas ao *reverb* em 40%, às variações de dinâmica e às diferentes articulações causam um efeito caótico neste trecho.

Requerendo ao intérprete uma grande perícia em termos de afinação, ao diminuir drasticamente o espaçamento dos dedos e agrupar o conjunto de notas ascendentes do gesto ultracromático em grupos de 3 em 3 ou 4 notas, facilitando assim a coerência das sequências em termos de trocas de posição, de forma similar às dedilhações das escalas cromáticas, porém com um espaçamento reduzido pela metade. (figura 2 - ex. 2)

Este é um dos trechos mais difíceis da peça em termos técnicos e demanda muito trabalho e estratégias de estudo. Em concordância adaptamos um esquema de estudo do violoncelista Fábio Presgrave (2008) de uma peça contemporânea brasileira:

Na segunda das “Três Peças para Violoncelo Solo”, de Willy Corrêa de Oliveira, notamos que o intercâmbio entre quiálteras de 5 e 7 notas... Uma sequência de exercícios progressivos pode ser de grande utilidade para a aquisição deste procedimento técnico. A progressão é simples: 1 – executar os ritmos designados com uma mesma nota, 2 – introduzir as mudanças de corda requeridas pela digitação, 3 – criar acentuações diferentes dentro das quiálteras (uma das dificuldades das quiálteras ímpares é saber em que direção o arco deve se encontrar, com as acentuações criam-se “bóias”, melhorando assim a coordenação), 4 – criar escalas que contenham o padrão rítmico da passagem.

Dessa forma, dividimos o estudo em aspectos rítmicos e melódicos. Primeiramente, com relação ao ritmo, prosseguimos com os simples passos (Figura 2 – ex. 1, 2, 3): 1- executar a quiáltera de dez fusas na pulsação exigida apenas em uma mesma nota; 2- escolher dedilhações afim de eliminar ao máximo as trocas de corda; 3- criar acentuações diferentes dentro da quiáltera de forma a simular as possíveis trocas de posição do trecho; 4- treinar as diferentes articulações e dinâmicas sugeridas com a mesma nota.

Seguindo temos a estratégia de estudo para os aspectos melódicos: 1- executar de forma bastante lenta os quartos de tom com a finalidade de identificar a sua perfeita afinação; 2- utilizar de dedilhações da escala cromática, ou seja de 3 em 3 ou 4 notas, com o espaçamento dos dedos reduzido pela metade, afim de criar uma memória motora fina da mão esquerda; 3- criar escalas envolvendo as mesmas dedilhações que foram definidas em diferentes cordas e posições pela escala do instrumento, 4- treinar as trocas de posição de forma lenta, com ritmos pontuados e depois de forma rápida.



Figura 2 – Estratégia de estudos, 1- exercício rítmico básico, 2- padrões de dedilhação, 3- acentuação nas trocas de posição.

Devemos acrescentar que este trecho ultracromático apresenta pelo menos seis gestos ou frases delimitados por decrescendos (Figura 3) que, por sua vez, facilitam a compreensão e execução do trecho, ao clarificar o fraseado, depois de resolvidos os problemas técnicos seguindo o nosso proposto esquema de estudos.

Com relação à técnica de arco, podemos acrescentar que o dedo indicador deve atuar ativamente da produção dos acentos no início do motivo das quiálteras lhe conferindo um caráter claro e destacado, bem como na articulação staccato, ainda que tenhamos que ajustar a movimentação do braço direito para obter o um som mais seco. Logo a seguir, o gesto passa brevemente à uma articulação spiccato, fazendo-nos diminuir o peso do pulso e do braço direito para conseguirmos um bom balanço, de forma que o arco no sítio certo passe a pular. Até que, gradualmente, por meio de uma movimentação um pouco maior do braço, a articulação passe para o marcato e depois ao legato.

Figura 3 - Relações de gestos e articulações (cc. 4-6).

Ainda com relação aos aspectos interpretativos devemos ressaltar que a intervenção da eletroacústica, nos compassos 4 ao 7, resume-se ao *reverb* em 40%, enquanto não há a intervenção do *harmonizer* na segunda seção.

Contudo, a transição no compasso 7 entre a segunda seção e a terceira apresenta uma interessante desconstrução do motivo, (ver análise formal, Figura 4, p. 43) na qual podemos migrar o ponto de contato do arco na corda até o *sul ponticello*, em concordância com o movimento ascendente, quase que a preparar uma sonoridade fria e a atmosfera para a próxima seção.

A terceira seção (cc. 8-9) apresenta um retorno ao tratamento cuidadoso e frágil do timbre, à atmosfera etérea e de repouso que a primeira seção nos sugeria. No entanto, pela primeira vez na peça percebemos a introdução de uma ideia polifônica, com a corda D atuando como uma segunda voz na frágil dinâmica do pianíssimo, junto de notas pisadas e/ou em harmônicos na voz superior.

Neste contexto, torna-se importante, ao nosso ver, mudar o ponto de contato do arco do *sul ponticello* no trilo para a posição normal durante o glissando com *overpressure*, para que estes efeitos soem naturais e não forçados em termos de execução instrumental, pois o *overpressure* próximo ao cavalete implica em muita pressão de arco, fato este que não combina com a dinâmica *pp* e a delicadeza do trecho.



Figura 4 - Processo de migração do ponto de contato para realizar o glissando com overpressure de forma natural (c. 8).

No que se refere à mão esquerda, notamos um grande desafio técnico de execução no compasso 9. Pois, em geral a notação de uma seta, conforme as informações da bula, indicam uma variação de peso dos dedos, mas neste caso tudo indica que algumas delas devam se tratar de glissandos.

Neste compasso, temos quatro encadeamentos de cordas duplas (Figura 5): o primeiro tem uma execução difícil mas possível, pois tem um trilo de harmônicos que poderíamos executar utilizando o 2º e o 4º dedos, enquanto que o 1º faz um glissando na corda D, da nota D para o E, requerendo uma grande independência em termos de peso e de movimentação dos dedos. O segundo encadeamento possui um trilo nos dois harmônicos em cordas diferentes, portanto um trilo duplo, mas com apenas uma seta na voz aguda que a conduz para a corda A solta, neste caso interpretamos como variação de peso do dedo no harmônico da nota C, pois não seria possível tecnicamente fazer o glissando em apenas uma das vozes. No terceiro encadeamento o trilo aparece somente na segunda voz e a seta indica ou um glissando para a nota F para a corda D solta ou, somente, a diferença de peso da nota F. Já no quarto encadeamento, temos o trilo com o 1º dedo ainda na segunda voz sem indicações de glissando ou diferença de peso dos dedos.



Figura 5 - Os quatro encadeamentos e suas peculiaridades com relação aos harmônicos e ao glissando ou diferença de peso dos dedos (c. 9).

A quarta seção (cc. 10 - 13) me sugere, tendo em vista a interpretação das metáforas sonoras das pétalas de um lírio d'água, uma volta ao microcosmos, e ao fluxo da seiva

Transição de Carácter Rítmico com exploração tímbrica



Figura 7 - Transição de carácter rítmico com exploração tímbrica com eletroacústica (c. 11).

Outro aspecto que me chama a atenção é que esta seção possui muitas variações de andamento, como as indicações de *accelerandos* e *ritardandos*, fermatas e outras expressões que resultam em uma grande flexibilidade e maleabilidade em termos de tempo.

Nos compassos 11 e 12, os ritmos se desenvolvem com certo um padrão de intervalos, e sua complexidade tende a aumentar nas sucessivas repetições. No próximo exemplo (Figura 8), temos algumas sugestões expressivas de utilização de mudanças no ponto de contato do arco em associação à dinâmica. Dessa maneira, pretendo criar a impressão de um som gradativamente mais frio conforme a dinâmica se intensifica, através da migração paulatina do ponto de contato do arco em direção ao cavalete. Com o objetivo de dar ênfase ao começo do processo de abertura das vozes e às variações rítmicas do motivo D (vide análise formal, análise do motivo D, p 45).



Figura 8 - Motivo D e seu aumento de complexidade rítmica, mudança gradual de ponto de contato, relação intervalar, interpolação motívica (cc. 11-12).

Seguindo na variação motívica, temos nas próximas três variações uma abertura de vozes e um interessante efeito expressivo no final de cada motivo. Pois, como que a pontuar o término de cada um deles, temos uma fermata na voz inferior que destaca um pequeno

glissando, de um tom ou um semitom, conforme à partitura. A dinâmica também evidencia esta pontuação na medida em que cresce para o grave (Figura 9).

Esta abertura de vozes enseja o aparecimento e a construção de uma nova textura como podemos verificar na próxima seção.



Figura 9 - Próximas três variações do motivo D; a abertura de vozes reforçada pela dinâmica, pontuações na 2ª voz com as fermatas e glissandos (c. 12).

A quinta seção (cc. 13 - 16) se apresenta como um dos trechos mais calmos, delicados e cristalinos da obra, retornando a nosso ver à dimensão perceptiva das pétalas do lírio. Nesta seção, a semelhança da primeira com um claro sentido de exploração tímbrica, a utilização dos trilos entretanto cede lugar à estaticidade de longas notas em harmônicos artificiais sem vibrato em pianíssimo. E, como que a variar a ideia polifônica das últimas seções, percebe-se uma nova textura rica em nuances tímbricas. Esta textura apresenta uma alternância entre consonâncias e dissonâncias, seguindo o eixo som/ruído descrito por Saariaho³⁴, construídas por duas vozes, ora por meio de notas pisadas, ora por meio de cordas soltas em associação aos harmônicos artificiais.

Para exemplificar, seguindo o trecho explicitado na análise formal, a dissonância de 7ªM entre a nota Ré e o harmônico Dó#, gera um timbre interessante por se tratar de uma corda solta Ré e um harmônico artificial, mas apresenta uma execução instrumental delicada, pois o polegar não pode abafar a corda solta Ré ao pisar na nota Dó# na corda Sol, sendo que geralmente este dedo faz uma barra em duas cordas quando utilizamos esta técnica.

Logo após esta dissonância, temos uma consonância em 5ªJ em harmônicos artificiais, com um som puro e frágil, também de execução técnica delicada, pois exige uma posição não usual da mão esquerda. A figura a seguir exemplifica estes dois intervalos, bem como sugere dedilhações.

³⁴ Vide capítulo 2.3 – Material e Forma, p. 23.

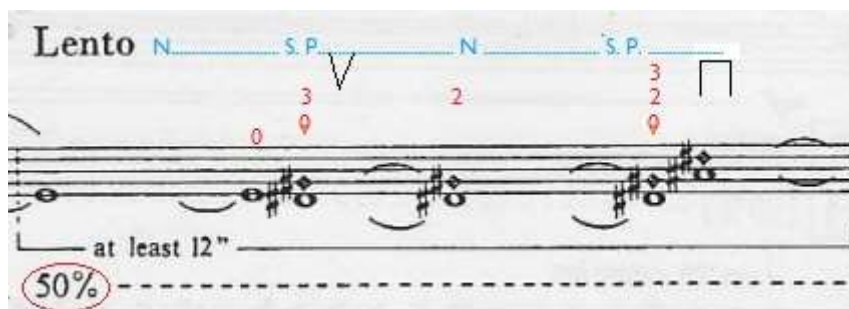


Figura 10 - Os dois primeiros intervalos do lento da seção 5, sugestões de arcadas, dedilhações e o pontos de contato entre N e o S. P. para que o som se mantenha contínuo nos harmônicos (c. 13).

E ainda, a progressão Si – Mib – Lá junto do harmônico artificial da nota Sol# exige configurações diversas da mão esquerda, bem como pesos diferentes nos dedos. No primeiro intervalo da progressão temos, basicamente, duas formas de execução: a primeira seria encostar levemente o segundo dedo no harmônico artificial de Sol#, tendo o polegar como sua base na mesma nota, e o terceiro a pisar na nota Si, na corda Lá; e a outra execução seria utilizar o terceiro dedo no harmônico artificial do Sol# e o quarto a pisar na nota Si. No exemplo a seguir também sugerimos dedilhações para os outros intervalos desta progressão.

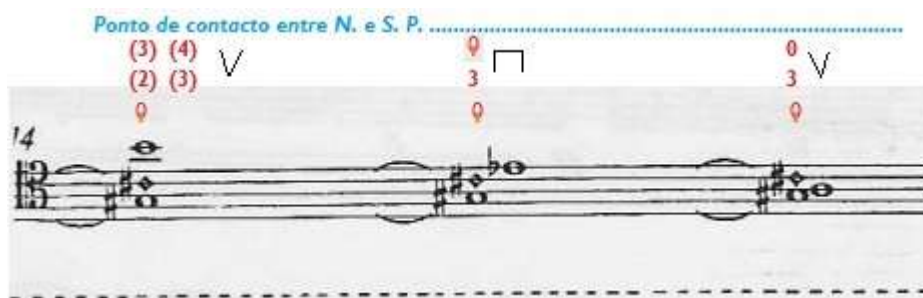


Figura 11 - Progressão Si – Mib – Lá; sugestão de dedilhações e ponto de contato entre posição normal e sul ponticello.

Dessa forma, para conseguir um som contínuo das cordas duplas, recomenda-se que utilizemos um ponto de contato do arco um pouco mais próximo ao cavalete, entre o meio e o *sul ponticello*, para dar mais brilhos aos harmônicos. E com relação a mão esquerda, a nota pisada deve ser sempre abandonada pouco antes de sua notação para que a próxima nota pisada possa ser produzida, enquanto a nota em harmônico deve estar continuamente a ser tocada para reforçar a ideia de continuidade e legato. Saariaho ainda se utiliza do parâmetro de intervenção eletroacústica do *reverb* em 50%, a maior taxa registrada na peça, para facilitar o legato e camuflar a fragilidade desse trecho em harmônicos.

A sexta seção (cc. 17 – 27) é bastante diferente das outras, possuindo o caráter melódico e motivico mais elaborado e desenvolvido da peça, além de certa simetria pois trabalha com 8 frases no primeiro momento da seção e depois no segundo momento desenvolve mais 8 frases, sendo que todas se enquadram em 4 gestos diferentes de dinâmica.

Ao fazer um paralelo com a forma simétrica das pétalas de um lírio, tenho a percepção de que estamos no ponto central da peça, pois cada frase ao carregar o mesmo material temático pode ser percebida como a expressão de uma das pétalas do nenúfar branco. E ainda que as pétalas sejam ligeiramente diferentes, guardam proporcionalidade entre si, da mesma forma que estas frases mesmo possuindo um desenvolvimento próprio, contém motivos similares e se enquadram nos mesmos gestos. Todo este processo se assemelha a um desenvolvimento orgânico onde aos poucos as pétalas brotam, crescem e florescem.

Sob o ponto de vista interpretativo, cada uma das frases apresenta um desafio técnico e expressivo e de forma geral vou abordá-los e exemplificá-los a seguir.

O primeiro momento dessa seção desenvolve as frases por aumentação ou por diminuição rítmica, criando uma movimentação interna entre elas, além de se enquadrarem em três gestos principais de dinâmica.

Um dos primeiros desafios que podemos destacar é na independência das vozes, sendo que a nota Dó em corda solta é sempre utilizada na voz inferior, nessas 16 frases, e geralmente apresenta uma dinâmica distinta da voz superior. Dessa forma, temos de ter o cuidado no ataque, na quantidade, velocidade e sentido do arco para que esta nota tenha coerência para com a frase e com gesto que iremos executar.

Por exemplo, na segunda frase (cc. 17) temos uma dinâmica *mp* para a nota Dó e na quarta frase temos uma dinâmica de *f* para ela, então obviamente faz-se necessário dosar a quantidade e velocidade de arco que utilizaremos para a executá-la. O objetivo seria nunca parar o seu som, e ainda, começar a voz superior em uma dinâmica mais fraca que, por sua vez, cresce para o término do compasso. Esta variação de dinâmica e de direcionalidade, crescente para o término da frase, caracteriza o gesto 1.

The image shows a musical score snippet with two phrases. The first phrase, labeled 'Segunda Frase', starts with a dynamic marking of *p* and ends with *mf*. The second phrase, labeled 'Quarta Frase', starts with *pp* and ends with *f*. Annotations include 'Gesto 1' with a downward arrow, 'poco rubato' with a curved arrow, and 'at least 10' with a horizontal line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A red line connects the *mf* of the first phrase to the *f* of the second phrase. The text 'Polifonia' is written below the first phrase.

Figura 12 - Segunda e quarta frases (cc. 17-18) caracterizando o gesto 1 através da dinâmica, $p < mf$ e $pp < f$; sugestões de dedilhações, velocidade de arco e arcadas.

Como pudemos constatar através da análise formal (p. 48, Figura 12), as frases são divididas em motivos, e no aspecto técnico-interpretativo devemos ressaltar que adotamos a seguinte estratégia de estudos:

- 1- separamos os motivos de cada frase e trabalhamos aspectos de exploração do timbre, de maneira a encontrar a sonoridade mais adequada para cada um deles nos diferentes contextos;
- 2- trabalhamos o ritmo dos motivos de forma a melhor executar os processos de aumentação e diminuição rítmica;
- 3- estudamos cada frase com seus motivos constituintes, com base na análise motivica³⁵ das frases;
- 4- procuramos enquadrar cada frase no seu respectivo gesto de dinâmica.

I - Processo de separação dos motivos e de exploração timbrica.



2 - Processo de aumentação rítmica.



3 - Exemplo frase 6 e seus motivos constituintes.



4 - Enquadramento do gesto da dinâmica na frase 6.

Figura 13 - Estratégias de estudo para as primeiras 8 Frases da sexta seção (cc. 17-21).

As próximas três frases utilizam-se do processo de diminuição rítmica para voltar à primeira figuração e introduzir uma maior movimentação ao trecho. A voz inferior na nota dó

³⁵ Vide análise formal, p. 48, Figura 12.

passa a ser sustentada como uma nota pedal, e em associação com o glissando entre os harmônicos artificiais e o *overpressure*, causam um efeito muito interessante e único. A dinâmica é fundamental neste efeito, pois começa no *ppp* e cresce até o meio e decresce no final da frase, caracterizando o gesto 3.

Figura 14 - Próximas 3 frases com sugestões de dedilhação, pontos de contato, arcadas e destaque para o gesto 3 presente nas três frases (cc. 20 e 21).

Os compassos 21 e 22 funcionam como uma transição, e quando as vozes se estabilizam no trilo na nota si e aos poucos se transformam no trilo de harmônicos, no compasso 22, como sugestão poderíamos variar a execução do trilo de harmônicos, primeiro com um harmônico e a seguir com dois, alternando a digitação dos dedos, conforme descrito anteriormente, para enfatizar o brilho do harmônico natural e ressaltar a independência de vozes.

Figura 15 - Sugestões de execução dos harmônicos naturais, dedilhações e pontos de contato (c. 22).

As próximas 8 frases são desenvolvidas por meio de por um processo de liquidação motívica do material de base, conforme demonstramos na análise formal. As intervenções

eletroacústicas também são mais presentes nestas variações, o *harmonizer* está definido na taxa de 50% sempre que o *overpressure* é utilizado, e o *reverb* realça os momentos de clímax da peça.

Neste contexto, as primeiras 4 frases preparam e impulsionam os 3 momentos de clímax da peça (cc. 25, 26 e 27), apesar de todas partilharem dos mesmos motivos, porém com uma roupagem diferente.

Exemplificando sob o ponto de vista técnico, temos algumas sugestões de execução para a primeira frase (Figura 16 – 1), tendo em vista a análise dos seus motivos constituintes de acordo com a análise formal. Portanto, para desenvolver o timbre em associação com a dinâmica, o motivo cromático deve possuir menos velocidade de arco, de forma a enquadrar o gesto ultracromático e o glissando ascendente no mesmo arco, migrando o ponto de contato para o *sul ponticello* na próxima arcada pra baixo junto do decrescendo da dinâmica.

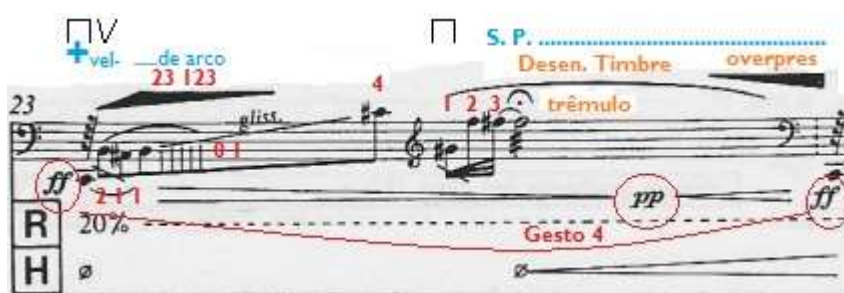


Figura 16 -1 Primeira frase (c. 23); sugestões de dedilhação, velocidade de arco, ponto de contato e arcadas; $ff > pp < ff$ = Gesto 4.

Um outro fator técnico que merece destaque neste trecho é a questão do posicionamento dos dedos da mão esquerda na escala do violoncelo. No entanto, este tema gera muitas controvérsias, pois detalhes com relação ao posicionamento, ângulo e postura dos dedos acabam por produzir timbres e sonoridades diversas.

Segundo Suetholz (2011) alguns estudiosos acreditam que o ângulo dos dedos com a corda deve ser ligeiramente inclinado, facilitando um vibrato mais largo e a precisão da dedilhação em toda a extensão da escala, outros acreditam que a posição perpendicular e reta com relação a corda é que deve ser mantida, porque traz mais ressonância com as cordas soltas. Entretanto, a maioria entende que uma posição inclinada dos dedos se faz necessária sobretudo nas regiões superiores, nas posições agudas em que também utilizamos o polegar para produção das notas.

E nestas 8 frases, bem como nas passadas que usavam harmônicos artificiais, optamos por uma posição mais inclinada dos dedos, pois devido aos diversos saltos do grave para o agudo, esta posição facilita a execução das transições com a utilização do polegar, seja na tessitura aguda ou na execução dos harmônicos artificiais. Além de favorecer a expressão de um vibrato mais amplo e sensível.

No aspecto gestual, um dos fatores decisivos para a interpretação desta primeira frase (Figura 16 – 1) e das próximas variações, será as sutilezas da expressão corporal sobretudo nos finais de frase, pois estaremos a comunicar a direcionalidade do gesto ao público, neste caso o gesto 4, $ff > pp < ff$. E aos poucos conduzi-los aos momentos de clímax da peça.

A segunda frase (Figura 16 – 2) se desenvolve com a mesma direcionalidade em termos gestuais, o gesto 4, mas omite o motivo cromático e utiliza o motivo ultracromático no seu lugar. E a partir desta frase, e já como citado o parâmetro eletroacústico do *harmonizer* começa a ser utilizado junto do *overpressure*, conferindo grande tensão, ao distorcer em altura e timbre, para término para início de cada frase.

The image shows a musical score for the second phrase, starting at measure 23. The score is written for bass and treble clefs. The bass line begins with a forte (ff) dynamic and includes a glissando. The treble line features a melodic phrase with dynamics ranging from forte (ff) to piano (pp) and back to forte (ff). Annotations include fingerings (123123123, 1, 4, 1, 3), bowing directions (vel., de arco), and performance techniques (N., S. P., overpres). A red line labeled 'Gesto 4' indicates a dynamic contour from 50% to 20%.

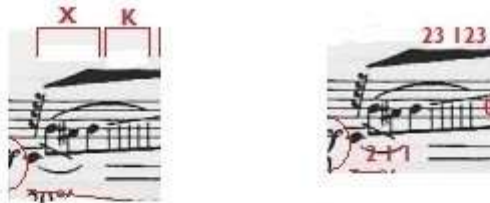
Figura 16-2 Segunda frase (c. 23); sugestões de dedilhação, sugestões de dedilhação, velocidade de arco, pontos de contato e arcadas; intervenção do harmonizer junto do overpressure; $ff > pp < ff$ = Gesto 4.

No sentido técnico-interpretativo, percebemos que estas frases possuem um tratamento bastante delicado e específico no aspecto motivico, gerando várias questões técnicas de execução a serem consideradas. Dessa forma, a grande inteiração do material motivico demanda, para que possam ser bem executados, uma compreensão orgânica e fluida dos mesmos em termos de técnicas violoncelísticas.

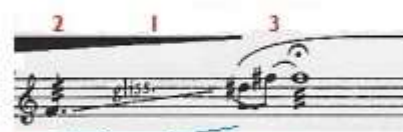
Para tanto, nos valem de um planejamento de estudos similar ao descrito para as 8 frases anteriores, com diferença nos seguintes pontos: 1- Ao invés de separar cada motivo,

procuramos agrupá-los pelo menos de 2 em 2; 2- Estas frases possuem vários processos em termos de trocas de posição: com ou sem glissando, em graus conjuntos, cromáticos ou ultracromáticos, com salto grandes, etc. Portanto, procuramos isolar as trocas de posição para adquirir a memória motora fina nas passagens de difícil execução. 3- o último procedimento de estudo, foi isolar cada gesto, para que junto das sutilezas da expressão corporal, pudéssemos executar cada frase com direcionalidade e em maior conformidade com as indicações da partitura.

1- Motivos X e K; Sugestao de dedilhação



2 - Processos de trocas de posição



Troca de posição no âmbito do intervalo de 6M na I corda



Troca de posição no âmbito do intervalo de 4J- na II corda

3 - Isolar o gesto da dinâmica em cada frase



Figura 17 - Estratégias de estudo para as 8 Frases finais da sexta seção (cc. 23-27).

Dessa forma, podemos discorrer sobre os 3 momentos de clímax, no seu âmbito expressivo. O primeiro clímax se dá na quinta frase (Figura 18 – 1), por meio da maior dinâmica da peça, um eloquente *ffff* na nota Dó solta que, segundo a nossa percepção, deve ser interpretada com bastante peso de braço direito para explorar o efeito do *overpressure* e conferir a expressividade indicada no início da frase. Os parâmetros de intervenção eletroacústica do

reverb em 40% e do *harmonizer* em 50%, ainda ressaltam esta sonoridade conferindo mais ressonância a aquela nota.

E pelo fato da dinâmica decrescer para o término da frase, a enquadramos no gesto 2, assim como os próximos duas exemplos.

Figura 18 -1 Quinta frase (c. 25); sugestões de dedilhação, peso do arco, pontos de contato; 1 clímax em termos de dinâmica $ffff > ppp$, gesto 2.

O segundo momento de clímax (Figura 18 – 2) acontece na sexta frase, e nos apresenta a menor dinâmica da peça *pppp*. No início desta frase, percebemos a utilização de um artifício de expressão, um pizzicato de mão esquerda, como que a indicar um elemento novo. Mas a surpresa está no final da frase, onde ao invés de repousar no Fá#4, um glissando descendente junto de um trilo decrescem até o *pppp* na corda A, configurando um efeito expressivo e gestual único.

Figura 18 -2 Sexta frase (c. 26) = 2 clímax menor dinâmica $ffff > pppp$; sétima frase, compasso 27 = 3 clímax em termos de tessitura $f > ppp$.

O terceiro momento de clímax da peça (Figura 18 – 2) nos apresenta a tessitura mais aguda da obra. Esta frase se desenvolve de forma similar à anterior, ainda que não tenha os mesmos parâmetros de dinâmica e não apresente o ruído do *overpressure* e nem a intervenção eletroacústica do *harmonizer*. Entretanto, ao chegar na nota Fá#4, através de um expressivo glissando com vibrato, alcança a nota mais aguda possível para o violoncelo.

E, por sua vez, a última frase (Figura 18 – 2) aparece como uma transição para codetta ou sétima seção. Esta frase é constituída apenas pela corda Dó solta, pelo Lá# em trêmulo e por um glissando na voz superior a repousar na nota Fá.

Contudo, sob o ponto de vista interpretativo, a sexta seção foi particularmente desafiadora, devido à semelhança das frases, às sutilezas de execução e às complexidades técnicas dos motivos, fazendo com que tivéssemos que atualizar nossa percepção de um almejado resultado sonoro, e de seu gesto corresponde, a todo instante.

A sétima seção (cc. 28 – 30) ou codetta reúne os ideais de desenvolvimento e exploração do timbre contidos na obra, seja por meio de sons puros dos harmônicos naturais e artificiais, ou de texturas ásperas e ruidosas provenientes da utilização do *overpressure* e do *harmonizer*.

Outro aspecto que nos chama a atenção, com relação à técnica, é a utilização de um glissando com vibrato nos harmônicos artificiais. No qual o dedo da voz superior se move constantemente criando assim um som rico com vívidas variações de altura, conforme as informações da bula da peça.

No entanto, a dificuldade reside em executar o glissando com o polegar e ao mesmo tempo promover as variações de alturas na voz superior de uma forma natural. Para tanto, utilizamos em associação com o professor Jed Barahal um exercício que consistia em pousar o polegar com certo peso em uma superfície, como a utilizar o capotasto, e realizar uma leve, porém rápida movimentação da mão e dos dedos sem os encostar na superfície, com exceção do polegar. E posteriormente deslizar o polegar em associação com rápido movimento dos dedos. O objetivo desse exercício é criar uma independência entre a movimentação da voz superior e o glissando do polegar, no que se refere a execução desta técnica específica em harmônicos artificiais.

Por fim, no último compasso os parâmetros de música eletroacústica são ambos definidos na taxa de 50%, a corda solta Dó é utilizada como uma nota pedal e, além de utilizar a técnica descrita acima, Saariaho adiciona o trilo de harmônicos na voz superior e o

overpressure. Todos estes efeitos reunidos formam uma massa sonora com uma imensa variação de timbres, gama de cores e com infinitas interpretações que perduram por pelo menos por 45 segundos, conforme as indicações da compositora.

The image shows a musical score for guitar with several performance instructions. At the top, there is a sequence of notes with fingerings: S.P. (Square), N (Inverted Triangle), S.P. (Square), N (Inverted Triangle), S.P. (Square), N (Inverted Triangle), S.P. (Square), N (Inverted Triangle), S.P. (Square). Below this, a large black wedge indicates a glissando. The main staff shows a glissando starting at measure 30, with notes C, C#, D, D#, E, F. A red instruction reads: "...3 notas cromáticas...em cada 4 tempos no Glissando". Above the staff, there are vibrato markings: a square with '2(3)' and a circle with '0' for the first section, and a square with '2(3)' and a circle with '0' for the second section. Below the staff, there are two horizontal lines labeled 'R' and 'H'. Between them, there are two circles containing '50%'. A box contains the instruction: "change gradually rev. time 15" → ca. 30". Below this, there is a line with "50%" and a double-headed arrow. At the bottom, there are two horizontal lines with "at least 20"" and "at least 25"" written below them.

Figura 19 - Glissando com vibrato nos harmônicos artificiais; sugestões de dedilhação, execução, duração das notas, pontos de contato e arcada (c. 30).

4. Considerações Finais

Foram imensos os benefícios que a análise e a interpretação da peça *Petals* me proporcionaram. Devo salientar que eles não se restringiram somente à área musical, pois somada à contextualização histórica sobre Kaija Saariaho, pude entrar em contato com uma nova dimensão perceptiva que, de certa forma, encontrou ressonância em meu ser e me movimentou a profundas reflexões acerca de minha própria trajetória como indivíduo e musicista.

Neste contexto, a análise se tornou viva e dinâmica, facilitando o processo de compreensão dos elementos do discurso musical de Saariaho. E no âmbito composicional, pude responder a uma de minhas indagações iniciais ao compreender que o processo de exploração do seu material de base vem a estruturar uma forma particular e única em cada peça, não se enquadrando nos antigos padrões pré-estabelecidos de formas musicais. Outra característica muito importante que pude constatar é que, além de toda a influência que a estética espectralista exerce em sua obra, o caráter melódico e motivico também começa a ter relevância na estruturação do seu material de base, sempre junto dos preceitos de exploração e tratamento tímbrico.

Em concordância, Roig-Francoli (2008) esclarece que, ainda que o aspecto motivico tenha deixado de ser central na música da maior parte dos compositores da vanguarda da década de 1950 e 60 (depois de ter sido uma componente essencial da composição e coerência estrutural nas primeiras décadas do século XX, em compositores como Schoenberg e Bartók), alguns compositores dedicados a estéticas pós-tonais como Kaija Saariaho (1952-), Augusta Read Thomas (1964-), Thomas Ades (1971-) têm nos últimos anos se utilizado de motivos musicais e de processos motivicos de tratamento em algumas de suas composições, recuperando o destaque que esta técnica composicional possuía. (Roig-Francoli, 2008, p 342).

Do ponto de vista técnico-interpretativo, devo enfatizar que o estudo da *Petals* contribuiu em diversos aspectos para o meu enriquecimento e maturidade musicais, pois pôde me esclarecer outra indagação inicial, ou seja, quais seriam os desafios técnicos de execução? Por exemplo, com relação ao conceito de altura ou afinação, o desenvolvimento de estratégias de estudo para os microtons nesta peça, vieram a fomentar bases mais sólidas à execução desta técnica. No que diz respeito aos glissandos e trilos de harmônicos, foi muito relevante aprender a produzi-los sob a ótica de sua escrita idiomática para o violoncelo, pois estes efeitos que soam de forma tão sutil e particular, e foram tecnicamente assistidos pelo violoncelista Anssi Karttunen, refletem a complexidade e beleza do tratamento de seu material musical.

A estruturação de Saariaho, com relação aos elementos rítmicos, gera nas seções contrastantes da *Petals*, a percepção de pulsação e não pulsação. Este fato implicou em grande empenho técnico e várias reflexões gestuais em termos de energia e direcionalidade para melhor serem interpretados, pois a interação com os parâmetros eletroacústicos também depende desse fator temporal, em especial por estes serem processados em tempo real e não pré-gravados.

Nesse aspecto, percebo uma importante contribuição deste trabalho, pois além de orientar novos intérpretes a compreenderem o caráter das seções, sejam de exploração tímbrica ou de caráter melódico, ofereço sugestões técnicas práticas como dedilhações, diferentes velocidade de arco e de pontos de contato com a corda. Bem como, propostas interpretativas das metáforas visuais em associação ao discurso musical.

E por fim a exploração do timbre foi um dos aspectos mais importantes no meu processo de estudo, do qual obtive mais ferramentas técnicas e teóricas. O controle de parâmetros como a velocidade, o ponto de contato e a pressão do arco com a corda foi essencial para desenvolver os diferentes timbres, cores e ambientações propostos pela compositora. E o papel das intervenções eletroacústicas nesta peça seria o de enriquecer os efeitos e os resultados sonoros das técnicas. Por exemplo, ao ressaltar o brilho e a ressonância dos harmônicos artificiais com o parâmetro do *reverb*, ou o ruído e a distorção de frequências do *overpressure* com o *harmonizer*, atuando como uma espécie de técnica estendida que visa expandir as possibilidades expressivas deste instrumento acústico.

Contudo, a minha consideração final surge da motivação em continuar a interpretar outras peças de Kaija Saariaho, e também surge como resposta a primeira questão fundamental deste trabalho que se referia a como interpretar uma peça com suporte tecnológico. E a consideração seria que nós instrumentistas pudéssemos dar mais ênfase aos processos analíticos para melhor interpretar as peças que estamos a estudar, sobretudo as contemporâneas, fornecendo assim um contexto e uma conexão, mais sensível entre o compositor e o intérprete, mesmo que de forma atemporal.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, J. (2000). *A provisional history of spectral music*. Contemporary Music Review, 19: 2, 7-22.

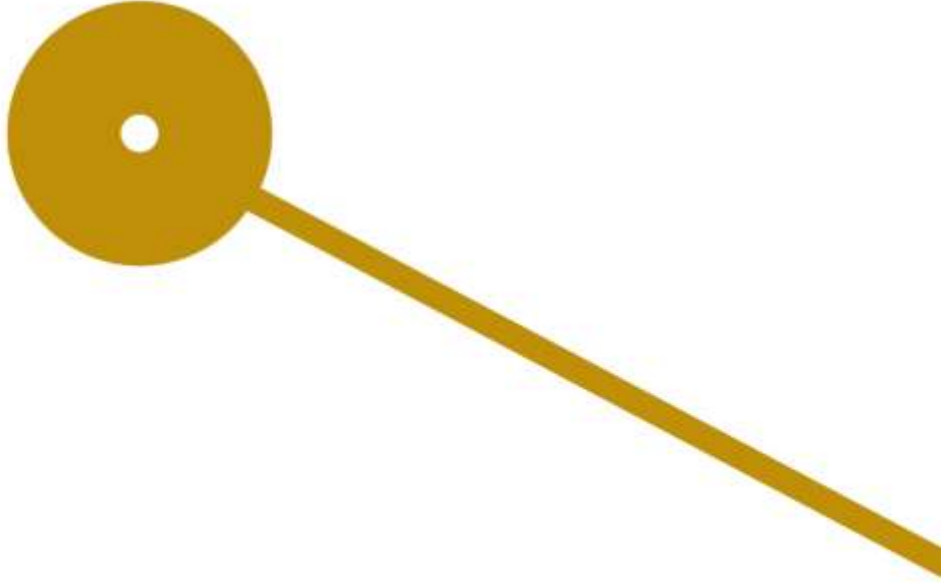
- Cook, N. (1992). *Guide to Musical Analysis* - Oxford University Press. New Ed edition (February 13, 1992).
- Cornicello, A. (2000). *Timbral Organization in Tristan Murail's Désintégrations and Rituals*. A dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Brandeis University, Waltham, Massachusetts.
- Gil, A.C. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa*. Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo: Atlas.
- Hamilton, A. (2003). *Spectral Composition*. The Wire (237). The Primer: Spectral Composition. Recuperado de <https://www.andyhamilton.org/single-post/2003/11/22/The-Primer-Spectral-Composition>
- Harrington, D. (2015). *Nymphaea, the blossom from the darkness, reflects on saariahos*. Recuperado de <http://www.musicandliterature.org/features/2015/1/18/the-blossom-from-the-darkness-david-harrington-reflects-on-saariahos-nymphaea>
- Howell, T., Hargreaves, J., Rofe, M. (2011). *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Burlington, VT: Ashgate.
- Kostka, S. M. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Third Edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Lakatos, E. M., Marconi, M. de A. (2003). *Fundamentos de metodologia científica*. - 5. ed. - São Paulo: Atlas.
- Mao-Takacs, C. (2014). *A Conversation with Kaija Saariaho*. Music & Literature no. 5. Recuperado de <http://www.musicandliterature.org/features/2014/9/22/a-conversation-with-kaija-saariaho>
- Messina, D. (2009). *Where will it END? - Or A guide to extended techniques for the Violoncello*. Ohio: Oberlin College Library.
- Moisala, P. (2000). *Music and Gender*. University of Illinois Press.
- Moisala, P. (2009). *Kaija Saariaho*. Chicago: University of Illinois Press.
- Moisala, P. (2015). *A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade*. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, p.1-24.
- Nable, F. A. (2015). *Sept Papillons de Kaija Saariaho para violoncelo solo: uma análise dos elementos técnico-interpretativos*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio grande do Norte, Natal, RN. Brasil.
- Padovani J. H., Ferraz, S. (2011). *Proto-História, evolução e situação atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance*. Música Hodie, v. 11, n. 2.
- Presgrave, F. S. (2008). *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, UNICAMP, Campinas, SP. Brasil.

- Pulkkis, A. (2016). *Are we really still talking about this?* About FMQ by Anna Pulkkis - Published 07 Oct 2016. Recuperado de (<https://fmq.fi/articles>)
- Roig-Francoli, M. A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Saariaho, K. (1987). *Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures*. Contemporary Music Review, vol. pp. 93-133. Harwood Academic Publishers GmbH. United Kingdom.
- Saariaho, K. *Biography*. Recuperado de <http://saariaho.org/biography/>
- Saariaho, K. *Nymphea*. Recuperado de <http://saariaho.org/works/nymphea/>
- Saariaho, K. *Petals*. Recuperado de <https://saariaho.org/works/petals>).
- Saariaho, K. and Karttunen, A. *Workshop: Carnegie Hall, Weill Music Institute - Extended Techniques for Strings*. Recuperado de: <https://youtu.be/T32QIOAxrlo>
- Suetholz, R. J. (2011). *A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, S.P.
- Vieira, T.C.; Piedade, A. T. de C. (2014). *O violoncelo de Kaija Saariaho na obra Spins and Spells (1997)*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo, SP. Modalidade: Comunicação.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

—
M



MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO, CORDAS

Uma proposta de Análise Formal e Técnico-interpretativa
da peça *Petal* para violoncelo e eletrônica, de Kaija Saariaho
Monan Bittencourt