



O violoncelo de Kaija Saariaho na obra *Spins and Spells* (1997)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Tácio César Vieira

Udesc – taciocesarvieira@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Udesc – acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Esta comunicação traz comentários analíticos sobre a obra *Spins and Spells*, para violoncelo solo, da compositora contemporânea finlandesa Kaija Saariaho, nascida em 1952. Após uma contextualização da música contemporânea européia recente, trataremos do estilo composicional de Saariaho. Em seguida, enfocaremos as obras para violoncelo solo desta compositora, que se dedicou intensamente a compor para este instrumento. Por fim, comentaremos a obra *Spins and Spells* (1997), cuja análise mostrou dois gestos básicos que vão se sucedendo e sendo transformados.

Palavras-chave: Análise musical. Música de sonoridades. Música contemporânea. Violoncelo.

The violoncello of Kaija Saariaho in the piece “Spins and Spells”

Abstract: This communication brings analytical comments on the piece *Spins and Spells*, for solo cello, composed by the Finnish composer Kaija Saariaho, born in 1952. After a contextualization of the recent European contemporary music, we will approach the compositional style of Saariaho. Following, we focus on the cello works by this composer, who devoted herself intensively to composing for this instrument. Finally, we will comment the piece *Spins and Spells* (1997), which the analysis has shown two basic gestures that go along succeeding themselves and being transformed.

Keywords: Musical analysis. Sound music. Contemporary music. Cello.

1. Abordagem da sonoridade no processo composicional

A partir de Debussy, a tendência de compor sonoridades ao invés de harmonias e melodias foi sendo cada vez mais radical ao longo do século XX. Passando por Varèse, Messiaen, Stockhausen, e muitos outros compositores e compositoras do século passado, uma gradual preponderância da dimensão do som em detrimento dos tradicionais parâmetros levou a música experimental de concerto a novas avenidasⁱ. Correntes como a música espectral, pós-espectral, sem falar na música eletroacústica e na *live electronics*, e mais recentemente a música concreta instrumentalⁱⁱ, provocam um mergulho diretamente nos sons, material básico para a composição. O papel da tecnologia nesta aventura é muito grande, pois proporciona aos compositores e compositoras as ferramentas para este mergulho no som. A escrita instrumental sofre uma revolução com esse cuidado minucioso com o timbre. A compositora finlandesa Kaija Saariaho faz parte desta nova estética. O objetivo deste artigo é realizar uma análise da sua obra *Spins and Spells*, para violoncelo solo, composta em 1997, a partir do

comentário da própria compositora. Antes, traremos breves apontamentos bibliográficos e sobre a suas obras para violoncelo solo.

2. Kaija Saariaho: um pouco sobre sua vida e obras para violoncelo solo

Nascida em 1952, Kaija Saariaho estudou artes na Fine Arts School de Helsinki, a qual logo abandonou para concentrar-se na música. Na Sibelius Academy de Helsinki ela teve aulas de composição com Paavo Heininen, e depois na Alemanha, em Darmstadt e Freiburg, seguiu os cursos de Brian Ferneyhough e Klaus Huber. Características de suas obras dos anos 1980 são as escrituras sensuais, descritivas e líricas, marcadas por referências literárias, desdobramentos de sutis transformações (ANDERSON, 1992). Saariaho utilizou largamente recursos com de informática que, a partir de 1982, ela pesquisou no IRCAM. Esta prática constitui um elemento importante na sua composição, porém a compositora seguiu uma trilha bastante pessoal, desenvolvendo um estilo único (POUSSET, 2000)ⁱⁱⁱ.

Sua notoriedade internacional se iniciou com a execução de obras como *Verblendungen* (1982-94), *Lichtbogen* (1985-86), *Nymphéa* (1987) e *Petals* (1988). A partir da década de 1990, sua música ganhou mais expressividade através das variações melódicas e dos elementos rítmicos fortes, inclusive com pulsações rítmicas regulares. Este ganho em expressividade resulta desta combinação, mesclada à sua imaginação literária e ao papel central do timbre e das cores. Obscurecida desde a morte de Sibelius (1865-1957), Kaija Saariaho juntamente com seu compatriota e contemporâneo Magnus Lindberg, levam a composição finlandesa a uma ampla aclamação internacional.

Na década de 1980, Kaija começou a trabalhar com o violoncelista finlandês Anssi Karttunen. Desta colaboração originam-se muitas importantes obras para violoncelo em diversas formações, incluindo concertos e obras solo, estas últimas referências na música para violoncelo no século XX: *Petals* (1988), *Prés* (1992), *Spins and Spells* (1997), *Sept Papillons* (2000), *Étincelles* (2007) e *Dreaming Chaconne* (2010). Este conjunto de obras para violoncelo representa todo um novo universo que se abriu para a escrita para este instrumento (DESCHARMES, 2013).

3. *Spins and Spells*: comentários analíticos

Esta peça foi encomendada pela *Association des Concours Internationaux de la Ville de Paris* para o 6º Concurso Rostropovitch em 1997. Em sua estrutura, a compositora explora uma nova gama de sonoridades através de certos procedimentos composicionais. A primeira característica a ser observada é a *scordatura* utilizada. Saariaho opta por usar uma afinação

não usual do violoncelo para obter um timbre de acordo com sua intenção composicional. Segundo a compositora, a intenção era a de personalizar uma linguagem harmônica substituindo os intervalos de quintas por estruturas que favorecessem sextas maiores e terças menores, evocando cores instrumentais de um outro tempo, muito anterior ao do violoncelo tal como o conhecemos hoje” (SAARIAHO, 2013, p. 306). Além disso, o título da obra, segundo as palavras da compositora:

“evoca os dois gestos que estão na sua origem: de um lado os motivos que chamo de ‘rodopios’ (*spins*), girando no lugar e sofrendo diferentes metamorfoses, e do outro, ‘pequenos momentos’ (*spells*) desprovidos de pulsação, centrados na cor e na textura do som”.^{iv}

A afinação de *Spins and Spells* traz de fato toda uma remissão ao arcaico, que permeia toda a obra. Rica em efeitos sonoros, a obra oscila entre uma sonoridade ora mais rústica e íntima, ora mais ampla na espacialidade, efeito causado pelo frequente uso de harmônicos, *glissandi*, variações de pontos de contato entre arco e corda, bem como pelos trinados de harmônicos, típicos de sua linguagem violoncelística (LORIEUX, 2004).

A análise pretende seguir esta descrição da obra pela própria compositora e localizar estes dois momentos que constituem os gestos básicos da obra. Utilizamos o conceito de termo “gesto” como ato musical que porta uma fisicalidade, a qual é um fundamento tanto da performance quanto da percepção e compreensão da obra (ver GRITTEN e KING, 2006). Por exemplo, um *ostinato* em um intervalo de sexta menor tocado no violoncelo, com *glissando* descendente, acompanhado de um leve acelerando e seguido de *rallentando* próximo ao fim do motivo, e terminando em uma nota longa em *piano* (*p*): toda esta estrutura pode ser percebida como um objeto que cai, ou um movimento espiral de um peão que rodopia e desacelera até o repouso total, ou ainda qualquer outro movimento que possua uma característica dinâmica semelhante. O gesto, portanto, sugere uma modulação energética, que ocorre no mundo dos objetos e movimentos, transferida para a linguagem musical e que é cristalizada pela escrita.

Durante toda a obra há alternância entre seções com o gesto *spins* e seções com o gesto *spells*, o que gera uma movimentação de contrastes na obra como um todo. As seções de *spins* ocorrem nos compassos 01-33, 41-72, 117-123, e as seções de *spells* nos compassos 34-39, 73-79, 101-116, 124-131(final). Há um setor, compassos 80-100, que entendemos como uma seção de transição. Vejamos estas partes.

3.1 Spins

A palavra *spin* pode ser traduzida por “giro”, “rodopio”, “rotação”. Nos primeiros nove compassos da obra (Figura A, abaixo), podemos perceber as ferramentas básicas utilizadas pela compositora para gerar esta figura. Neste trecho, todos os sons produzidos são harmônicos naturais. Para identificar o gesto característico deste início são usados elemento de timbre combinados com elementos rítmicos, cuja função é remeter a um movimento espiral, ou circular. Com relação à sonoridade, pode-se notar uma intensificação e relaxamento de dinâmica, acompanhados de variação timbrística produzida através da modulação no ponto de contato do arco, que vai de *normal* (N) a *sul ponticello* (SP) e segue a *sul tasto* (ST). Ou seja, conforme a dinâmica caminha de um *pianissimo* a um *mezzopiano*, o arco aproxima-se do cavalete, e com um decrescendo a *pianissimo*, e então *al niente*, o arco modula do cavalete até próximo ao espelho. Esse paralelismo entre dinâmica e ponto de contato cria um efeito bastante particular, sobretudo com a sonoridade da *scordatura*. Já no contexto rítmico, a primeira informação a ser observada é a indicação de *sempre poco rubato*, ou seja, o intérprete pode variar a pulsação de forma a vivificar ritmicamente a obra, impingindo uma maior expressividade. O uso de *ostinato* entre duas notas nos c. 1 e 2 segue nos compassos seguintes sofrendo alguns acréscimos de notas e variações. Convém notar que é sempre reafirmada a nota central do *spin* como representante do eixo que sustenta o giro, neste caso o eixo é notado sobre a quarta linha como harmônico e soando como um sol suspenso.

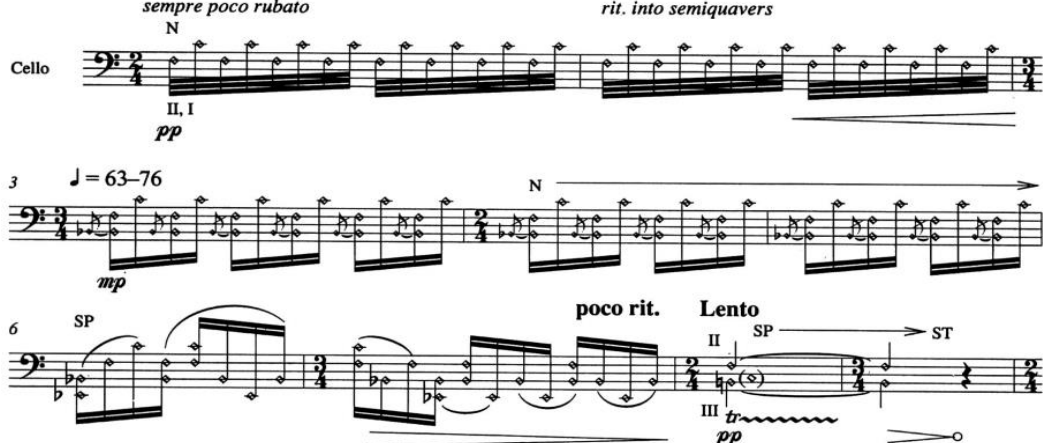
Nesta primeira aparição de *spins* ressoam harmônicos naturais em intervalos de 6^a (sextas) menores, em *ostinato* de fusas e depois semicolcheias. Após sete compassos em giro, o gesto repousa no oitavo em um intervalo de harmônicos naturais formando uma sexta maior. A direção de intensificação e amenização dessa frase é reforçada pela variação no ponto de contato. Ao intensificar o motivo, a compositora buscar um timbre mais brilhante e estridente aproximando o arco do cavalete. ^v

Kaija Saariaho (1996)

Dolce, agitato ♩ = 63–76
sempre poco rubato

rit. into semiquavers

Cello



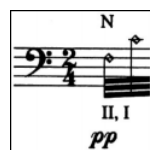
The musical score is written for Cello in bass clef. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-2) is marked *pp* and includes the instruction *rit. into semiquavers*. The second system (measures 3-5) is marked *mp*. The third system (measures 6-8) is marked *poco rit.* and *Lento*, and includes the instruction *pp*. The score shows various bowing techniques: *N* (normal), *II, I*, *SP* (sul ponticello), and *ST* (sul tasto). The tempo is indicated as ♩ = 63–76. The dynamics range from *pp* to *mp*. The score includes a *tr* (trill) in measure 8.

Figura A – Primeiros nove compassos de *Spins and Spells*

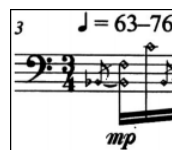
Seguindo este raciocínio analítico, torna-se perceptível um movimento de acúmulo de tensão até o c. 6, onde há uma modificação da estrutura do *spin*, que passa a entrar em uma cadeia de desaceleração direcionada para o compasso oito, no qual há uma amenização na dinâmica (*pp*), na rítmica (mínimas ligadas em andamento *Lento*) e há também uma variação no timbre através do ponto de contato (SP → ST). Este momento caracteriza uma finalização da primeira frase.

Em um movimento de rotação (circular, espiral, elíptico, ou seja, o próprio conceito de *spin*), sempre haverá um eixo, base do movimento. Como no movimento de um peão que gira em torno de seu eixo, as frases que representam o gesto *spin* também possuem um eixo que sustenta a impressão de giro. Este eixo surge como uma nota central que é sempre repetida após um ciclo de rotação. Por exemplo, a nota inicial da peça (sol # - harmônico na 4ª linha) será a “nota eixo” dos oito primeiros compassos.

Os c. 1 e 2 apresentam o motivo que vai originar o *spin* de duas notas (sol# e mi), formando um intervalo de sexta menor. Neste caso o movimento é unilateral, ou seja, a oscilação acontece apenas para cima, tendo o eixo em sua base (Figura B).


 Figura B – Motivo do gesto *Spin* (oscilação unilateral)

A partir do compasso 3 até o compasso 5 adiciona-se como elemento novo, uma nota abaixo do eixo formando sobre e sob o eixo uma oscilação bilateral (Figura C).


 Figura C – Forma-motivo do gesto *Spin* (oscilação bilateral)

Por fim, no c. 6 inicia-se uma nova variação de giros, agora com movimento irregular. Podendo simular a rotação dessincronizada do pião quando se aproxima de sua queda seguida de repouso (Figura D).

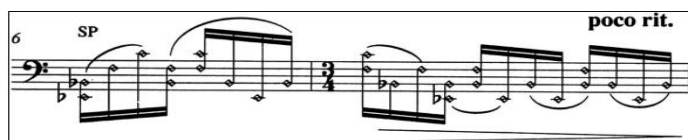
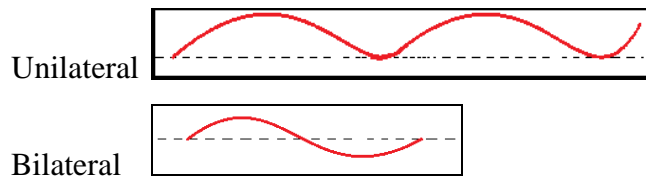


Figura D – Oscilação dessincronizada

Ao representar graficamente um spin unilateral e bilateral temos as seguintes imagens (Ver legenda^{vi}):



No c. 10, o movimento de *spin* retorna sutilmente transformado e com a aparição de notas de corda solta sem uso de harmônico. Em uma terceira aparição (c. 22), agora com notas reais (sem nenhum harmônico) e mais intenso, o gesto desenvolve-se até quatro trinados, que ajudam a frear o giro até chegar ao trinado final de harmônico. Então, em andamento *Lento, dolcissimo*, no compasso n° 34, aparece a primeira seção do gesto *spell*.

3.2 Spells

A palavra *spell* tem, dentre outros, o sentido de “encantamento”. Acreditamos que, no contexto de *Spins and Spells*, a palavra *spells* impõe uma conotação mágica, algo como o giro da varinha dos mágicos, a magia como consequência do giro. Os diversos giros *spins* levam ao gesto musical *spells*, que são momentos mais atemporais, misteriosos, com muitas notas duplas, remetendo a uma sonoridade arcaica, talvez medieval, o que em parte é causado pela estranheza da *scordatura* e à sonoridade geral de uma viola da gamba. Na finalização das frases em *spells* se dá uma transição e uma oscilação entre som real e sons harmônicos, e isto, aliado à métrica “atemporal”, transmite essa sensação mágica de ser levado a outro tempo, muito longe no passado, de onde estes sons se originam.

No c. 33 (Figura E), temos uma mínima com trinado em harmônico e com *molto ritenuto*. Aqui temos uma conexão coerente entre os gestos, visto que a finalização da ideia musical anterior proporciona a imersão em uma nova textura. Esta imersão é causada pela junção dos seguintes itens: decrescendo a *piano*, junto a um SP e um trinado onde uma de suas notas é um harmônico.

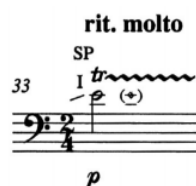


Figura E – Transição *Spin/Spell*

O gesto seguinte (c. 34) aparece com um *Lento dolcíssimo* e ponto de contato normal (N). Temos nesse trecho de *spell* (c. 34-39) um caráter polifônico causado pela presença de uma segunda voz tecendo uma linha de diálogo com a primeira. Ambas as vozes compõem juntas intervalos de sextas menores, terças menores e maiores, dispostas de forma a criar um ambiente acolhedor devido a uma vaga sensação de centro tonal (talvez gerada pelo salto de quinta justa), o que remete a uma percepção espacial distinta (Figura F).

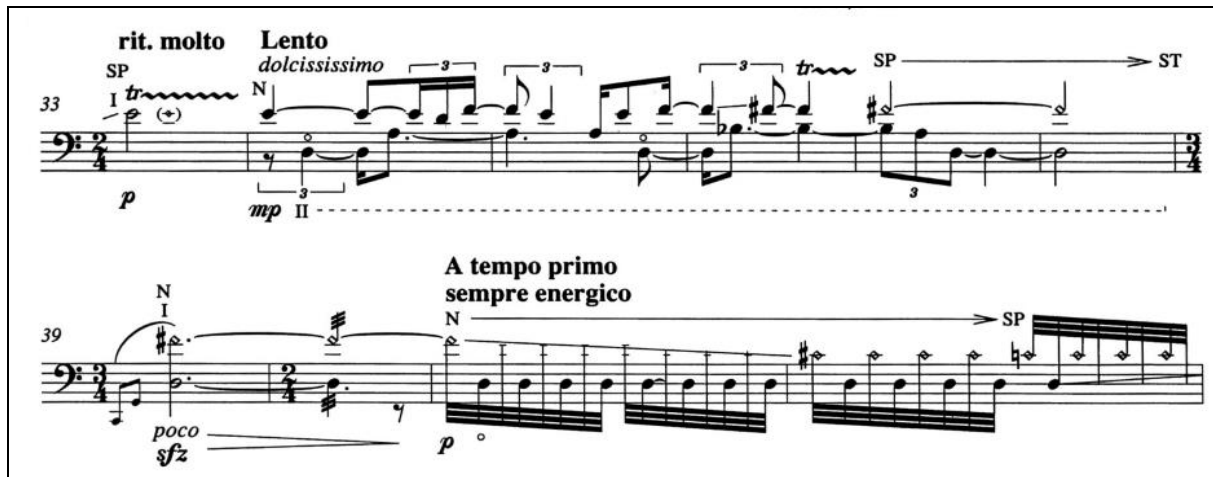


Figura F – Gesto *spell* (c. 34-39)

Em *Subito lento, dolce, legatissimo* temos um excerto com o segundo momento de *spell*, onde há uma citação da primeira aparição deste gesto. Esta, de caráter semelhante, encontra-se do c. 73 ao 79. Entre os c. 36-38 e 73-76 temos a mesma ideia gestual com pequenas modificações. Enquanto no c. 36 a voz superior possui figuração rítmica variada seguida de trinado normal; no c. 73 a nota da voz superior preenche o compasso com trinado entre nota real e harmônico (Figura G).

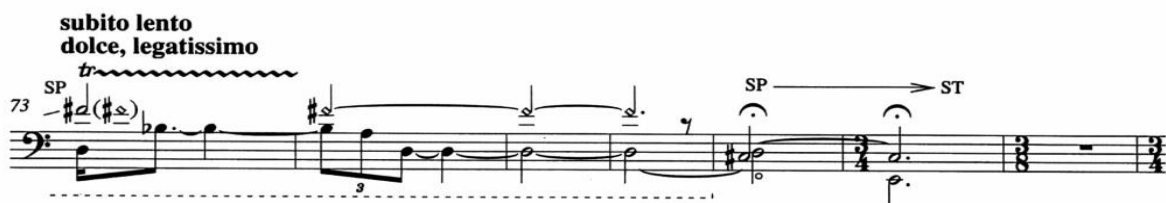


Figura G – 2ª momento de *spell*

Após esta citação, surgem séries de curtas frases que atuam como elemento transitório entre um grande trecho de *spin* e a reexposição do tema principal do gesto *spell*, como veremos abaixo.

3.3 Ponte: transição entre *Spins* e *Spells*

A partir do c. 80, tem início três séries de intervenções componentes de uma “ponte” que findará na “reexposição” do segundo gesto (*spell*). A primeira intervenção possui quatro compassos, começa e termina em *pianíssimo* (*pp*). O timbre inicial também possui uma característica de som escurecido obtido através do ST. A finalização com sonoridade mais brilhante desta curta frase se dá pelo uso de um *glissando* que leva a um harmônico na corda lá (Figura H).

1ª Intervenção (PONTE)

A tempo primo $\text{♩} = 63-76$

80 ST *tr* *pp* *mf* *poco rit.* *gliss.* *pp*

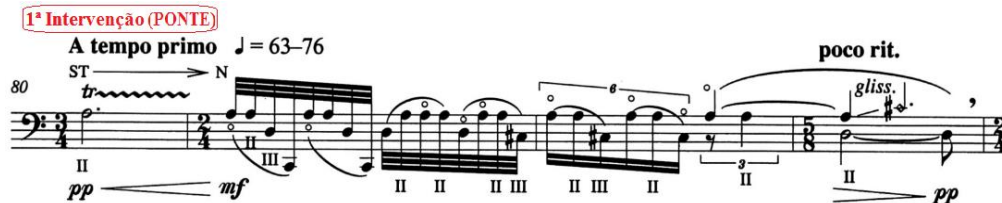


Figura H – 1ª Intervenção

A segunda intervenção (c. 84-87) inicia-se uma sexta menor acima da primeira intervenção, também com trinado *dal niente*, porém agora surge de um timbre claro causado pelo contato do arco em SP. Novamente há um direcionamento da frase para entre o segundo e terceiro compassos da intervenção (Figura I).

2ª Intervenção (PONTE)

A tempo

84 SP *tr* *mf* *gliss.*



Figura I – 2ª Intervenção

Por fim, a terceira intervenção, que completa o corpo dos elementos da transição, expõe o que se pode chamar de “falsas finalizações”, a terceira destas apresenta mudanças e sugere um desenvolvimento do gesto *spin*. Esta ponte segue até o c. 100, onde há uma reexposição do primeiro tema de *spell*.

Nesta terceira intervenção da ponte temos três espécies de “tentativas de resolução”, seguidas de abruptas retomadas dos *spins*. A primeira “falsa terminação” em harmônico em um dó sustenido, alcançado por *glissando* ascendente, encontra-se no c. 91. Prolongando-se até o início do c. 92, preenche o espaço rítmico de uma mínima. A segunda “falsa terminação”, um pouco mais curta que a anterior, encontra-se no c. 93, também no dó

sustenido alcançado por *glissando* ascendente, que por sua vez tem a duração de semicolcheia. Por fim, a terceira aparição destas “falsas terminações” se inicia no c. 94, onde se pode notar uma finalização da ideia na mesma nota (dó sustenido – comp.96), porém agora em outra tessitura: na oitava mais grave do instrumento, que é alcançada por *glissando* descendente.

Pode-se perceber nas três frases da terceira intervenção que elas possuem tamanhos diferentes. A primeira (c. 89-92) é maior que a segunda (c. 92-93), que por sua vez é maior que a terceira (c. 94-95). A impressão de encurtamento se deve não ao número de compassos, mas à qualidade geral das figuras rítmicas empregadas em cada frase: uma com nove semicolcheias, na qual irrompe uma fermata, e outra com apenas cinco semicolcheias seguidas de tercinas que ajudam a antecipar a mínima pontuada que vem a seguir (Figura J). Note-se o equilíbrio geral proporcionado por estes pontos de articulação que intitulamos provisoriamente de “falsas terminações”, notadamente como pontos de contato entre *spins* e *spells*, ou ainda, situações energéticas de um estado “quase-*spell*”, já que estas notas remetem a qualidades do referido gesto. Assim, podemos concluir esta análise.

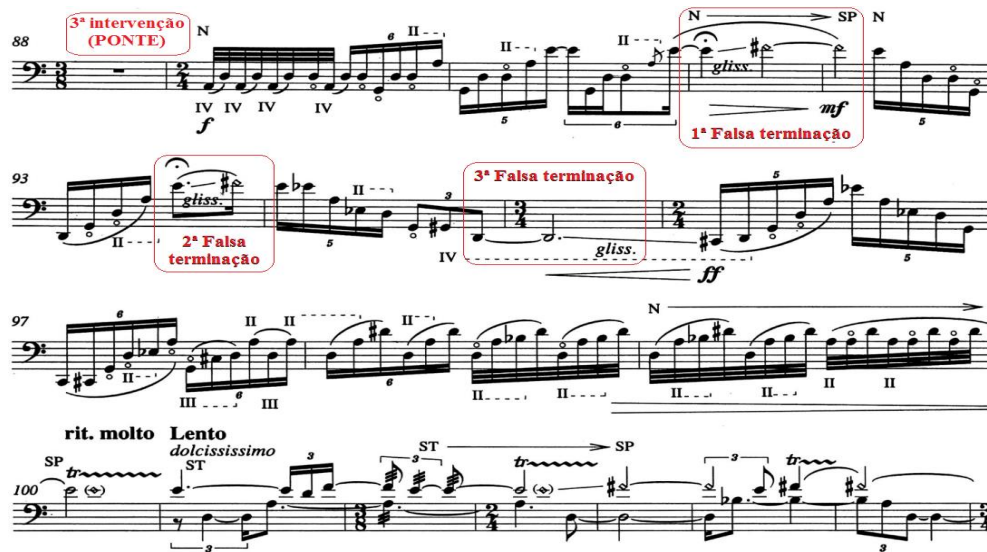


Figura J – 3ª Intervenção (Ponte)

4. Considerações finais

É interessante notar que, apesar de ser uma obra com ideias e sons bastante inovadores, e igualmente portando técnicas violoncelísticas peculiares, a peça *Spins and Spells* possui certa tradicionalidade no conceito da composição. Talvez pela freqüente presença de repetições, como nos trechos de transição onde há duas manifestações e uma terceira modificada e ampliada. Também percebemos isso na presença de uma “reexposição”



(reapresentação) do gesto *spell*. Tais características podem ser responsáveis pela sensação de familiaridade que a peça transmite ao ouvinte, não aparentando ser de um estilo muito longínquo. Entretanto, a impressão é que esta repetitividade está, ela própria, a serviço da rotatividade que causa a mágica musical e leva o ouvinte para um passado mítico do violoncelo e da música. Ao que nos parece, a obra *Spins and Spells* funciona, em termos alegóricos, como uma espécie de máquina do tempo.

Referências

- ANDERSON, Julian. Seductive solitary. *The Musical Times*, December, 1992.
- DESCHARMES, Alexis. Une connaissance intime et sensible du violoncelle. *Tempus Perfectum (Kaija Saariaho: l'ombre du sonne)*, 11, Symétrie, Paris, abril 2013, p. 63.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: A Herança de Debussy na Música para Piano do Século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2011. Introdução. P. 25 à 44.
- GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. *Music and Gesture: Hearing, Feeling, Grasping Gestures*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*. Genebra: Éditions Contrechamps, 2009.
- LORIEUX, Grégoire. Une analyse d'Amers de Kaija Saariaho. *Revue Déméter*, Université de Lille-3, 2004. Disponível online em www.univ-lille3.fr/revues/demeter/analyse/lorieux.pdf
- MAO-TAKAKS, Clément (dir). *Tempus Perfectum (Kaija Saariaho: l'ombre du sonne)*, 11, Symétrie, Paris, abril 2013.
- POUSSET, Damien. The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie—Stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo. *Contemporary Music Review*, Vol. 19, 3, 2000, p. 67-110.
- SAARIAHO, Kaija. *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*. Paris : Musica Falsa, 2013.

ⁱ O que configura uma grande aventura do timbre, do tom ao som (SOLOMOS, 2011). Ver também GUIGUE (2011).

ⁱⁱ LACHENMANN (2009).

ⁱⁱⁱ Sobre a trajetória da compositora, ver SAARIAHO (2013) e MAO-TAKAKS (2013).

^{iv} SAARIAHO, 2013, p. 306.

^v Saariaho discutiu profundamente a relação entre timbre e harmonia na sua música, bem como a correlação entre som/consonância e ruído/dissonância. No que tange ao timbre, o eixo som/ruído é utilizado para criar tensão musical e substituir a função dinâmica da harmonia. Ali, ruído toma o lugar da dissonância e o som o da consonância (SAARIAHO, 2013, p.84-135).

^{vi} Legenda: **Linha tracejada**: representa a nota eixo (Sol#); **Curva vermelha**: representa a oscilação/rotação na intenção musical (giro, ou *spin*).