



GENERALITAT
VALENCIANA

ISEACV

Análisis e interpretación de *Spins and Spells* de Kaija Saariaho: un diálogo entre teoría y práctica

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Celia Sofía Sánchez Muñoz

Director/a del TFG: Manuel Santapau Calvo

Especialidad: Interpretación (Violonchelo)

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio de la compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952-2023) y su producción musical para violonchelo, con especial atención a su obra para violonchelo solo *Spins and Spells* (1996).

Saariaho es una compositora reconocida dentro del panorama contemporáneo debido a su contribución al espectralismo y por su exploración profunda del timbre, basándose en el color y la textura sonora como elementos principales dentro de su obra. Su lenguaje compositivo se desarrolla tras su formación en la Academia Sibelius de Helsinki y en el IRCAM de París, donde combina sonidos acústicos con sonidos electrónicos.

Este trabajo aborda la contextualización histórica y biográfica de la compositora, su trayectoria profesional y los rasgos distintivos de su estilo. Además, expone obras relevantes dentro de su repertorio para violonchelo, como *Amers* (1991), *Près* (1992) y *Sept Papillons* (2000), con el fin de ofrecer un marco que permita comprender la evolución compositiva de Saariaho dentro de la escritura para este instrumento.

El estudio se enmarca dentro del ámbito musicológico y de la interpretación, con un carácter mixto: analítico e interpretativo. El objetivo principal es establecer un diálogo entre el análisis y la práctica instrumental, de modo que las decisiones interpretativas se fundamenten en base a una profunda comprensión del lenguaje compositivo de Saariaho.

A través del análisis técnico de *Spins and Spells* (1996), busca comprender los recursos empleados por la autora, de manera teórica e interpretativa. En el apartado teórico se analiza de manera estructural, comprendiendo el estilo espectral y el contexto histórico de la pieza dentro del repertorio de la autora. Por la parte interpretativa, como son el uso de técnicas extendidas (trinos, *sul ponticello* o armónicos en el discurso sonoro). A través de este enfoque, se explora cómo Saariaho desarrolla sus ideas sonoras y cómo éstas pueden ser interpretadas desde la perspectiva del intérprete.

El propósito de esta investigación es vincular el análisis teórico con la interpretación instrumental, de manera que las decisiones de ejecución se sustenten en una comprensión

profunda del lenguaje de Kaija Saariaho. De este modo, el trabajo no se limita únicamente al análisis de la pieza, sino que busca integrar la práctica para ofrecer una interpretación fundamentada con la estética espectral de la compositora, además contribuyendo así a la mejor comprensión de la obra dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo.

ABSTRACT

This study focuses on the work of the Finnish composer Kaija Saariaho (1952–2023) and her musical output for cello, with particular attention to her solo cello piece Spins and Spells (1996).

Saariaho is a composer widely recognized in the contemporary music scene due to her contribution to spectralism and her deep exploration of timbre, based on color and sonic texture as primary elements in her work. Her compositional language developed after her training at the Sibelius Academy in Helsinki and at IRCAM in Paris, where she combined acoustic sounds with electronic sounds.

This work addresses the historical and biographical context of the composer, her professional trajectory, and the distinctive features of her style. It also presents relevant works within her cello repertoire, such as Amers (1991), Près (1992), and Sept Papillons (2000), in order to provide a framework for understanding Saariaho's compositional evolution within writing for this instrument.

The study is situated within the musicological and performance fields, with a mixed character: analytical and interpretative. The main objective is to establish a dialogue between analysis and instrumental practice, so that interpretative decisions are based on a deep understanding of Saariaho's compositional language.

Through the technical analysis of Spins and Spells (1996), it seeks to understand the resources used by the composer from both a theoretical and interpretative perspective. The theoretical section analyses the work structurally, addressing the spectral style and the historical context of the piece within the composer's output. On the interpretative side, it considers the use of extended techniques (trills, sul ponticello and harmonics within the sonic discourse). Through this approach, it explores how Saariaho develops her sonic ideas and how these can be interpreted from the performer's perspective.

Análisis e interpretación de Spins and Spells de Kaija Saariaho: un diálogo entre teoría y práctica

The purpose of this research is to link theoretical analysis with instrumental interpretation, so that performance decisions are supported by a deep understanding of Kaija Saariaho's musical language. In this way, the work is not limited solely to the analysis of the piece but seeks to integrate practice in order to offer an interpretation grounded in the composer's spectral aesthetic, thereby also contributing to a better understanding of the work within the contemporary cello repertoire.

Palabras clave

Kaija Saariaho, violonchelo, *Spins and Spells*, música contemporánea, música espectral, análisis musical, interpretación musical, técnicas extendidas, timbre, repertorio para violonchelo.

Keywords

Kaija Saariaho, *cello*, *Spins and Spells*, *contemporary music*, *spectral music*, *musical analysis*, *performance practice*, *extended techniques*, *timbre*, *cello repertoire*.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que han hecho posible la realización de este Trabajo de Fin de Grado.

En primer lugar, a mi profesor, por su orientación, apoyo constante y valiosas aportaciones durante todo el proceso.

También a mi familia, por su paciencia, comprensión y apoyo incondicional a lo largo de mis estudios.

Finalmente, agradezco a todas las personas que han contribuido a la realización de este trabajo y que han estado a mi lado durante mi recorrido, sobre todo este año lejos de casa en Holanda.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Significados.

IRCAM: *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, París).

EF: *Estremamente Flautando.*

SP: *Sul Ponticello.*

ESP: *Estremamente Sul Ponticello.*

ST: *Sul Tasto.*

N: *Normale* o posición ordinaria del arco.

c.c. : Compases.

c. : Compás.

ÍNDICE

RESUMEN.....	I
1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Objeto de estudio.....	1
1.2 Justificación.....	1
1.3 Estado de la cuestión.....	2
1.4 Objetivos.....	4
1.5 Metodología y estructura.....	5
1.6 Dificultades y facilidades.....	6
2 KAIJA SAARIAHO Y SU RELACIÓN CON EL VIOLONCHELO.....	8
2.1 Kaija Saariaho: trayectoria vital y profesional.....	8
2.2 Influencia y su lenguaje compositivo.....	11
2.2.1 Contexto y fundamentos de la música espectral francesa.....	11
2.2.2 El pensamiento compositivo de Kaija Saariaho.....	13
2.3 El Violonchelo en la obra de Kaija Saariaho.....	16
2.3.1 Obras representativas.....	18
3 ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE <i>SPINS AND SPELLS</i>	22
3.1 Contexto y características generales de la obra.....	22
3.2 Análisis estructural y los aspectos interpretativos de <i>Spins and Spells</i>	24
3.2.1 Escritura y simbología.....	25
3.2.2 Análisis estructural y motivico.....	26
3.2.3 Organización del sonido.....	46
3.3 Reflexión interpretativa y personal.....	49
3.3.1 Primeros retos: lectura y comprensión de la partitura.....	49

Análisis e interpretación de Spins and Spells de Kaija Saariaho: un diálogo entre teoría y práctica

3.3.2 Construcción técnica de la obra: trabajo de armónicos y la importancia de la mano derecha.....	49
3.3.3 Coordinación física y técnicas extendidas.....	51
3.3.4 La búsqueda del sonido y el color tímbrico.....	51
3.3.5 Decisiones interpretativas personales	51
3.3.6 Relación física y gestual con la obra	52
3.3.7 Evolución del proceso de estudio	53
3.3.8 Valoración final	53
4 CONCLUSIONES.....	56
BIBLIOGRAFÍA.....	58
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	60
ÍNDICE DE TABLAS	62
ANEXOS.....	63

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio

El presente trabajo se centra en el estudio de la compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952-2023) y su producción musical para violonchelo, con especial atención a su obra para violonchelo solo *Spins and Spells* (1996).

Este trabajo aborda la contextualización histórica y biográfica de la compositora, su trayectoria profesional y los rasgos distintivos de su estilo. Además, expone obras relevantes dentro de su repertorio para violonchelo, con el fin de ofrecer un marco que permita comprender la evolución compositiva de Saariaho dentro de la escritura para este instrumento.

A través del análisis técnico de *Spins and Spells*, se busca comprender los recursos empleados por la autora, de manera teórica e interpretativa. Se analiza de manera estructural, comprendiendo el estilo espectral y el contexto histórico de la pieza dentro del repertorio de la autora. Por la parte interpretativa, se analizan los recursos utilizados y el uso de técnicas extendidas. A través de este enfoque, se explora cómo Saariaho desarrolla sus ideas sonoras y cómo éstas pueden ser interpretadas desde la perspectiva del intérprete.

El propósito de esta investigación es vincular el análisis teórico con la interpretación instrumental, de manera que las decisiones de ejecución se sustenten en una comprensión profunda del lenguaje de Kaija Saariaho. De este modo, el trabajo no se limita únicamente al análisis de la pieza, sino que busca integrar la práctica para ofrecer una interpretación fundamentada con la estética de la compositora, contribuyendo así a una mejor comprensión de la obra dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo.

1.2 Justificación

A lo largo de mi trayectoria como violonchelista, he abordado y estudiado una gran cantidad de obras para el instrumento de todas las épocas, sin embargo, el ámbito de la música contemporánea no ha sido uno de los más explorados. Aunque, en un principio,

esta área no había despertado mi interés, en los últimos años he sentido una mayor motivación a través de la orientación de mi profesor Manuel Santapau, quien me ha fomentado a ampliar mis horizontes interpretativos.

La elección de la obra *Spins and Spells* responde a este interés por acercarme al repertorio contemporáneo para violonchelo a través de la figura de Kaija Saariaho, compositora emblemática por su exploración del timbre y su aportación al lenguaje espectral. Esta obra resulta especialmente idónea para iniciarse en este tipo de escritura, ya que raramente se aborda dentro de la especialidad de interpretación en los conservatorios de música clásica.

Además, la interpretación de obras contemporáneas se ha convertido en un requisito frecuente en diversas pruebas instrumentales y procesos de selección dentro de la industria musical, por lo que este proyecto también tiene un componente práctico, alineándose con las demandas actuales del mundo profesional.

1.3 Estado de la cuestión

El violonchelo ha adquirido un papel especialmente relevante dentro de la música contemporánea debido a su amplio registro, su gran expresividad y diversidad técnica. Su amplia variedad de posibilidades lo convierte en un instrumento idóneo para la exploración sonora característica de las estéticas contemporáneas. Estas cualidades han favorecido su presencia en las obras contemporáneas de los siglos XX y XXI.

Numerosos compositores contemporáneos han mostrado interés por el violonchelo como instrumento solista y experimental, trabajando tanto con sus posibilidades tradicionales como el uso de técnicas extendidas.

En este marco se encuentra la figura de Kaija Saariaho. Considerada una de las compositoras más relevantes dentro del panorama musical contemporáneo europeo de finales del siglo XX y principios del XXI. Su producción se vincula con la corriente espectralista, con la exploración del timbre y la búsqueda constante del sonido y la transformación progresiva del material sonoro.

Diversos estudios y publicaciones abordan la biografía, el estilo compositivo y el catálogo de obras de Kaija Saariaho. Entre ellos destaca el libro *Kaija Saariaho* (Moisala, 2009). Asimismo, su lenguaje creativo y su concepción espacial del sonido han sido analizados en artículos académicos como *Spaciality as creativity in the music of Kaija Saariaho* (Van Herck, 2021). Por otro lado, existen numerosas entrevistas y testimonios en los que la propia compositora reflexiona sobre su proceso creativo, la relación íntima que establece con el sonido y los materiales que emplea en sus obras. Un ejemplo relevante es la entrevista ([Medici.tv](https://www.medicivtv.com/en/Interviews/Interview-Kaija-Saariaho), 2023) realizada por James Jolly en su sección de entrevistas titulada *Musicmakers*, donde se incluye una serie de entrevistas con 12 de los motores compositivos del panorama musical actual.

En relación con su repertorio para violonchelo, se han realizado algunas investigaciones centradas en determinadas obras, siendo *Sept Papillons* (2000) y *Pétals* (1988), unas de las piezas más estudiadas y frecuentemente interpretadas. Sin embargo, a pesar de la relevancia de *Spins and Spells* dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo, existe una clara carencia de estudios específicos dedicados a esta obra. A pesar de esta ausencia de análisis detallados, la pieza ha sido interpretada, grabada y publicada en plataformas de *streaming* por violonchelistas de referencia como Anssi Karttunen, siendo este colaborador cercano de la compositora.

Actualmente, la música de Kaija Saariaho continúa siendo objeto de interés tanto en el ámbito académico como en el interpretativo, especialmente tras su fallecimiento en 2023, hecho que ha propiciado una renovación en la atención por su legado musical. Como muestra de ello, uno de los eventos más recientes en su conmemoración fue el festival Saariaho celebrado en el *Muziekgebouw aan 't IJ* en Ámsterdam en marzo de 2025, lo que confirma la vigencia de su obra y su relevancia dentro del panorama musical contemporáneo.

No obstante, la bibliografía dedicada a la compositora y en particular a sus obras para violonchelo, sigue siendo limitada. Esta escasez resulta especialmente evidente en lengua castellana, donde la información disponible es muy reducida. En los idiomas inglés y finlandés existe una mayor cantidad de estudios y materiales, aunque sigue siendo escasa

en comparación con la bibliografía dedicada a otras figuras compositivas contemporáneas de similar relevancia.

Esta falta de investigaciones específicas sobre *Spins and Spells* pone de manifiesto la necesidad de profundizar en su análisis. En este sentido, la investigación busca contribuir al conocimiento del estilo compositivo de Kaija Saariaho y facilitar una mayor comprensión de esta obra desde una perspectiva interpretativa, aportando así herramientas útiles para futuros intérpretes del violonchelo.

1.4 Objetivos

El objetivo principal de esta investigación consiste en establecer un diálogo entre el análisis teórico, estilístico y la interpretación instrumental de la obra *Spins and Spells*, con el fin de realizar una interpretación informada y coherente con la estética compositiva de Kaija Saariaho.

Con el fin de alcanzar el objetivo principal, se proponen varios objetivos específicos. En primer lugar, se pretende indagar en la figura de Kaija Saariaho mediante el estudio de su trayectoria vital y profesional con el propósito de comprender los factores que influyeron en la configuración de su lenguaje compositivo. Este análisis contextual permite situar la obra dentro de su marco estético e histórico.

En segundo lugar, se aborda el repertorio para violonchelo de la compositora, prestando especial atención a obras como *Sept Papillons* (2000), con el objetivo de identificar rasgos característicos de su escritura para el instrumento. Este estudio comparativo permite establecer puntos de referencia que facilitan la comprensión de la evolución de su estilo y de sus recursos compositivos.

Asimismo, se lleva a cabo un análisis detallado de la obra *Spins and Spells* para violonchelo solo, estudiando tanto su análisis formal como sus elementos interpretativos. El análisis incluye el estudio de la forma, los materiales utilizados y las técnicas instrumentales presentes en la partitura.

Finalmente, a partir de la integración del estudio teórico y la experiencia de la práctica instrumental, se elabora una reflexión interpretativa sobre *Spins and Spells*. Esta reflexión

tiene como finalidad sintetizar la información recogida y plantear propuestas interpretativas fundamentadas, que puedan servir para futuros intérpretes interesados en la obra y en el repertorio para violonchelo de Kaija Saariaho.

1.5 Metodología y estructura

El trabajo se enmarca dentro del ámbito de la investigación musicológica y posee un carácter interpretativo con base analítica. La metodología empleada se fundamenta en un enfoque cualitativo, centrado principalmente en la investigación documental y el análisis musical, con el objetivo de establecer una relación directa entre el estudio teórico y la práctica instrumental.

La investigación combina la revisión de fuentes bibliográficas y estudios previos relacionados con la figura de Kaija Saariaho y su lenguaje compositivo. Para ello, se recoge información de diferentes fuentes, tales como publicaciones especializadas, artículos académicos, entrevistas concedidas por la compositora y trabajos de investigación antecedentes que abordan su estética, su vinculación con la música espectral y su interés por el uso del timbre. Todo ello permite construir una contextualización biográfica, histórica y estilística que sirve de base para el análisis de su producción para violonchelo.

El análisis formal se centra en la obra para violonchelo solo *Spins and Spells*, una de las últimas composiciones de Saariaho para este instrumento. El análisis se realiza a partir de la observación detallada de la partitura, atendiendo a los aspectos estructurales, tímbricos y técnicos de la obra, así como el uso de técnicas extendidas y a la relación entre gesto y sonido, elementos característicos del lenguaje de la compositora.

La metodología integra la práctica instrumental como parte esencial del proceso de investigación. A partir del análisis previo y de la contextualización de la obra, se desarrolla una reflexión que pone en relación los hallazgos teóricos con el estudio práctico de la pieza. De esta manera, se busca alcanzar una interpretación fundamentada y consciente, en la que el análisis y la práctica se complementan directamente.

En cuanto a la estructura del trabajo, este se organiza en cinco apartados claramente diferenciados. Tras la introducción, el segundo apartado está dedicado al estudio del recorrido biográfico y formativo de Kaija Saariaho, su estilo compositivo y su relación con el movimiento espectral. Se analizan los principales rasgos de su lenguaje musical, como la exploración del timbre, el color sonoro, el uso de técnicas extendidas y su relación con la música acústica y electrónica. Dentro de este apartado se aborda también el papel del violonchelo dentro de su catálogo de obras, su relación con el violonchelista Anssi Karttunen y la evolución de su escritura para el instrumento, analizando brevemente algunas obras clave que sirven como referencia para el estudio de *Spins and Spells*.

El tercer apartado se centra en el análisis de *Spins and Spells*. En él se expone el contexto de la composición de la obra, su descripción general y su relevancia dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo. Se realiza un análisis formal, atendiendo a los materiales musicales empleados y a las técnicas instrumentales utilizadas. Además, se incluye una reflexión sobre el proceso de estudio interpretativo, en la que se abordan las principales dificultades técnicas y las decisiones interpretativas derivadas del análisis.

El cuarto apartado presenta una síntesis de los principales hallazgos obtenidos a lo largo del trabajo, destacando los rasgos del lenguaje compositivo de Kaija Saariaho y su aplicación en *Spins and Spells*.

Finalmente, el quinto apartado está dedicado a la bibliografía, donde se recogen todas las fuentes consultadas y utilizadas a lo largo del trabajo.

1.6 Dificultades y facilidades

Durante la realización de este trabajo se han encontrado diversas dificultades y facilidades relacionadas tanto con el proceso de investigación como con el estudio práctico de la obra.

Una de las principales dificultades ha sido la escasez de bibliografía específica dedicada a *Spins and Spells*. Aunque Kaija Saariaho es una compositora ampliamente reconocida dentro de la música contemporánea, la información disponible sobre esta obra concreta

es muy limitada. A ello se le suma la falta de estudios generales sobre la compositora, especialmente en lengua castellana.

Esta circunstancia ha requerido recurrir a fuentes en otros idiomas, así como a entrevistas, notas de programa y materiales proporcionados por la propia compositora para poder contextualizar adecuadamente la pieza.

Otra dificultad importante ha estado relacionada con el estudio de la interpretación de la obra *Spins and Spells*, en lo que respecta a la naturaleza de la escritura de la obra. La utilización de *scordatura*¹, la presencia de técnicas extendidas y el empleo de una notación característica del repertorio contemporáneo han exigido un proceso de estudio más prolongado y detallado de lo habitual. Asimismo, la necesidad de comprender conceptos relacionados con la música espectral y con la concepción tímbrica del sonido ha supuesto un reto añadido durante la investigación.

Por otro lado, una de las facilidades ha sido mi experiencia previa como músico e intérprete. El contacto directo con la obra ha permitido establecer una relación constante entre el análisis teórico y la práctica instrumental, favoreciendo una comprensión más profunda de los recursos técnicos y expresivos empleados por la compositora.

Igualmente, el acceso a grabaciones, videos y materiales audiovisuales de intérpretes especializados en la música de Saariaho ha resultado de gran utilidad para comprender determinados aspectos interpretativos que no siempre quedan completamente reflejados en la partitura. Del mismo modo, la disponibilidad de fuentes digitales y documentos publicados por la propia compositora ha facilitado el acercamiento a su pensamiento estético y a su lenguaje compositivo.

En conjunto, las dificultades encontradas han contribuido a enriquecer el proceso de investigación y han permitido desarrollar una visión más amplia tanto de la obra como del repertorio contemporáneo para violonchelo.

¹ La *scordatura* es una técnica de interpretación en instrumentos de cuerda que consiste en cambiar la afinación habitual de las cuerdas para obtener nuevos timbres, resonancias o facilitar ciertas obras.

2 KAIJA SAARIAHO Y SU RELACIÓN CON EL VIOLONCHELO

2.1 Kaija Saariaho: trayectoria vital y profesional

Kaija Saariaho nació en Helsinki, Finlandia, en el año 1952, donde creció en una familia que no estaba vinculada al ámbito artístico ni musical. Hija de padre metalúrgico y madre ama de casa, Saariaho estuvo desde pequeña muy interesada por el sonido y la música, componía en su dormitorio y leía libros de Mozart a escondidas.

Esta pasión le llevaría en la década de los 1970 a la Academia Sibelius, donde en un comienzo pusieron en duda su capacidad compositiva por ser una mujer. Allí desarrolló su lenguaje bajo la guía del maestro Paavo Heininen, profundizando en la música electrónica² y espectralista, durante esa etapa, en 1977, fundó el grupo *Korvat Auki*³ junto con Magnus Lindberg y Esa-Pekka.

Saariaho se trasladó a Alemania para seguir sus estudios en la *Hochschule für Musik Freiburg* con Brian Ferneyhough y Klaus Huber. Fue en cursos de verano en Darmstadt donde Saariaho escucharía por primera vez a los espectralistas franceses Tristán Murail y Gerard Grisey. A partir de ese momento, decidió asistir a cursos impartidos por la IRCAM, el Instituto de investigación de música informática en París.

En 1982 se mudó a París, donde permaneció el resto de su vida. Comenzó a estudiar en IRCAM, allí pudo experimentar libremente con el sonido, aquellos años fueron decisivos: exploró análisis informáticos del aspecto sonoro de notas tocadas por diferentes instrumentos y desarrolló nuevas técnicas para la composición asistida por ordenador, además de crear sus primeras obras combinando actuaciones en vivo con electrónica. Durante este periodo, comenzó su interés por la escritura para orquesta, el estudio de las

² La música electrónica contemporánea es un tipo de música creada o transformada mediante tecnologías electrónicas, como ordenadores, sintetizadores y programas de audio, integrado nuevos sonidos y recursos tecnológicos en la composición e interpretación musical.

³ *Korvat Auki* («Oídos Abiertos») es una asociación finlandesa fundada en 1977 por jóvenes compositores para promover la música contemporánea y apoyar la creación de nuevas obras. Actúa como plataforma para compositores emergentes, fomenta la experimentación artística y organiza conciertos y actividades dedicadas a la música actual.

técnicas sonoras por ordenador llevadas a cabo por los compositores espectralistas franceses le ayudaron a crear su propio lenguaje compositivo, caracterizado por una cuidada notación rica en armónicos. Obras como *Lichtbogen* (1986) y el cuarteto de cuerda *Nymphea* (1987) demostraron su capacidad de abrir nuevas posibilidades en conjunto con la música acústica y la electrónica en vivo.

En la década de los ochenta y noventa, Saariaho demostró un constante interés por el color y la textura, remarcando el uso del timbre y perfeccionando su capacidad de escucha mediante la investigación en psicoacústica⁴ y el espectro del sonido junto al investigador Stephen McAdams⁵. Esta experiencia y sus nuevos conocimientos influyeron en su enfoque de la composición y en la escritura para la orquesta, todo ello se puede apreciar en el díptico *Du Cristal* (1989), ... *à la Fumée* (1990) o en *Orion* (2002), para gran orquesta.

A finales de los años noventa comenzó a componer distintos géneros de música vocal, como su ciclo de canciones *Quatre instants* (2002). A su vez, el año 2000 marcó su debut en la ópera, dando un salto internacional. *L'Amour de loin* (2000) fue un éxito inmediato, siendo una ópera basada en la historia de *La Vida Breve* de Jaufré Rudel. Su colaboración con el escritor Amón Maalouf, quien firmó este libreto, daría lugar a sus dos siguientes óperas: *Adriana Mater* (2006) y *Émilie* (2010). Su última ópera, *Innocence* (2021), basada en el libreto de la escritora Sofi Oksanen y estrenada en Francia, se convirtió en una obra aclamada por el público en Finlandia y mundialmente.

Uno de los rasgos más significativos dentro de su producción musical, es su estrecha vinculación con un núcleo estable de colaboradores, entre los que destacan el director de escena Peter Sellars, el escritor Amin Maalouf, el violonchelista Anssi Karttunen, la flautista Camilla Hoitenga, el director Esa-Pekka Salonen, la soprano Dawn Upshaw, o el pianista Emanuel Ax, entre otros. Estas asociaciones le permitieron profundizar en el

⁴ La investigación psicoacústica en música estudia cómo las personas perciben e interpretan los sonidos musicales, analizando la relación entre las características físicas del sonido y la experiencia auditiva humana.

⁵ Stephen McAdams es un investigador especializado en psicoacústica musical que estudia cómo el cerebro percibe, organiza e interpreta los sonidos y la música.

conocimiento de los instrumentos, explorando sus posibilidades tímbricas y desarrollando un lenguaje preciso tanto vocal como instrumental.

Kaija Saariaho compuso un total de más de cien obras, incluidas cinco óperas, ocho conciertos y numerosas obras orquestales y vocales. Además de los ya mencionados, entre los hitos de su carrera se incluyen *Jardin Secret* en tres movimientos, *Graal théâtre* (1997) siendo un concierto para violín, el oratorio *La Passion de Simone* (2006), el concierto para violonchelo *Notes on light* (2006), dedicado al violonchelista Anssi Karttunen (2007) y la obra orquestal *Laterna Magica* (2008), estrenada por la orquesta filarmónica de Berlín.

Su última obra fue el concierto para trompeta *Hush* (2023), el cual fue estrenado por la Orquesta Nacional de Finlandia.

Ha sido galardonada con una gran cantidad de premios, entre ellos, ganó el *Nordic Council Music Prize* en el año 2000 por su trabajo *Lohn* para soprano y música electrónica. En 2013 fue galardonada con el Premio Polar y en 2017 recibió el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento, en la categoría de Música Contemporánea.

Saariaho allanó el camino para que las mujeres accedieran al ámbito de la música culta, además de impulsar su visión musical enseñando a las nuevas generaciones. La compositora es una de las figuras más influyentes en el panorama musical moderno y uno de los modelos a seguir para muchos compositores finlandeses.

En la etapa final de su vida, Kaija Saariaho fue diagnosticada de glioblastoma⁶. Su fallecimiento, anunciado por su familia el 2 de junio de 2023, marcó el cierre de una trayectoria musical de gran relevancia cuya influencia continúa vigente en la creación musical contemporánea.

⁶ El glioblastoma es un tipo de cáncer cerebral muy agresivo que se origina en las células gliales del cerebro y crece rápidamente.

2.2 Influencia y su lenguaje compositivo

2.2.1 Contexto y fundamentos de la música espectral francesa

El espectralismo, término acuñado por Hugues Dufourt en 1979, surge a comienzos de la década de 1970 como una de las corrientes más influyentes de la música contemporánea europea. Se desarrolla en un contexto de inestabilidad política y en la transformación social que vivió Francia en los años setenta. En este periodo emerge una nueva generación de compositores nacidos en la década de los cuarenta, entre los que destacan Gérard Grisey y Tristán Murail⁷, ambos alumnos de Olivier Messiaen.

El espectralismo aparece como una respuesta a las problemáticas planteadas por el serialismo⁸. Frente a la construcción estructural del serialismo y a la separación entre sonido y forma, los compositores espectrales proponen el ideal compositivo del estudio del sonido en sí mismo, con un especial enfoque en el timbre y el espectro armónico.

Aunque su desarrollo más influyente surgió en Francia, el pensamiento espectral surge de manera casi simultánea en otros puntos de Europa. En Alemania, con el grupo *Feedback*, desarrolla investigaciones vinculadas al análisis del sonido, mientras que, en Rumanía, la figura de Horatiu Radulescu representa una vertiente autónoma del espectralismo. No obstante, será la escuela francesa la que consolide una coherencia teórica e impulse una mayor proyección internacional sobre los fundamentos del movimiento.

Las raíces del espectralismo pueden encontrarse en diversas corrientes del siglo XX. En Claude Debussy se encuentra la concepción del sonido con la percepción del color. Por otro lado, Giacinto Scelsi exploró la interioridad de un único sonido como universo autosuficiente. La influencia directa de Olivier Messiaen resulta determinante en la corriente espectralista, especialmente en la concepción entre armonía y timbre y los sistemas no estrictamente temperados.

⁷ Gérard Grisey y Tristán Murail son dos compositores franceses y principales impulsores de la música espectral.

⁸ El serialismo es un método compositivo del siglo XX basado en la organización de elementos musicales mediante series predeterminadas.

Asimismo, el desarrollo de la música espectral no puede comprenderse sin los avances de la acústica moderna y de la tecnología del sonido. A lo largo del siglo XX, el desarrollo de dispositivos como el espectrófono posibilitó el acceso visual al interior del sonido, mostrando la distribución de frecuencias, su intensidad y su evolución en el tiempo. Este análisis constituye el punto de partida del proceso compositivo espectral, donde el compositor analiza un sonido concreto y traslada sus características a la composición. Es así como el timbre se convierte en el eje estructural de la obra. Se comienza a tratar desde la perspectiva del sonido como un conjunto de frecuencias. Cuando los parciales son múltiplos exactos de la frecuencia fundamental, el espectro es considerado armónico, cuando no existe esta proporción, se habla de inarmonicidad⁹. Esta distinción da lugar a un concepto más amplio sobre la consonancia y disonancia tradicional, basado en el estudio de fenómenos acústicos y no en convenciones culturales.

El estudio del timbre incluye también su comportamiento en el tiempo. Esto es llamado la envolvente del sonido, donde el ataque, el decaimiento, sostenimiento y caída, son características que adquieren gran relevancia estructural, debido a que la forma de la pieza puede transformarse en relación al comportamiento temporal del sonido. Del mismo modo, la organización de las duraciones puede abordarse tanto desde la periodicidad rítmica como desde un parámetro medible, como pueden ser los segundos.

Entre las técnicas compositivas características, se encuentran la transición progresiva entre espectros armónicos e inarmónicos, la técnica de filtrado y el uso de sonidos de combinación, obtenidos mediante la suma o resta de frecuencias. Se amplía también el campo sonoro con la incorporación del uso de técnicas extendidas, incluyendo así micrófonos, afinaciones no temperadas y ruidos. Uno de los procesos fundamentales del movimiento es la síntesis instrumental, donde la orquesta se emplea como medio para simular espectros analizados previamente. Un ejemplo es *Partiels* (1975) de Gérard Grisey, obra basada en el análisis espectral de un sonido de trombón, también *Mémoire-Érosion* (1975-76) de Tristán Murail, donde ejemplifica la simulación instrumental mediante procesos electrónicos. La vinculación de Murail con el IRCAM resulta clave,

⁹ Inarmonicidad es la desviación de un sonido respecto a los múltiplos exactos de su frecuencia fundamental, lo que influye en su timbre y color sonoro.

el cual le proporcionó un marco teórico y tecnológico necesario para profundizar en los procesos de transformación del material sonoro.

2.2.2 El pensamiento compositivo de Kaija Saariaho

La consolidación del lenguaje compositivo de Kaija Saariaho se produce en estrecho contacto con el entorno musical parisino de los años ochenta, el espectralismo francés. La influencia musical de los compositores franceses Gérard Grisey y Tristán Murail fue fundamental para que la compositora desarrollara su lenguaje del serialismo académico estricto hacia uno profundamente personal. La estancia de la compositora en París y su directa vinculación con el IRCAM resultan determinantes en su estilo compositivo. El acceso a herramientas de análisis acústico y a tecnologías de la música electrónica, favorece su proceso compositivo, centrándose en la observación microscópica del sonido y en su transformación progresiva.

No obstante, Saariaho no adopta el espectralismo como sistema cerrado. En su obra, los principios espectrales se integran dentro de una sensibilidad más lírica e intuitiva, donde el análisis acústico tiene el único objetivo de ser una vía para crear una dimensión poética y expresiva. El espectralismo constituye así, un punto de partida metodológico que se reformula en función de una búsqueda personal del color y el timbre.

El sonido es la materia prima de la composición, su trabajo no parte de estructuras formales, sino de las cualidades internas del sonido: timbre, densidad, color, resonancia y transformación, siendo el timbre uno de los rasgos más característicos de su composición, utilizado como su principal motor formal. La forma de sus obras emerge de la evolución interna del sonido más que de líneas melódicas tradicionales. De este modo, la forma musical surge del desarrollo progresivo de la materia sonora y no de estructuras formales preestablecidas. Siendo así, la música desplegada como un organismo cuya estructura depende de desarrollos progresivos del espectro sonoro.

La armonía no es concebida de manera funcional tradicional, sino como un resultado de procesos tímbricos y espectrales, lo que se refiere a una descentralización de la altura. En

su producción, la microtonalidad¹⁰ y el uso de espectros armónicos definen gran parte de su lenguaje. Las armonías no se fundamentan en la afinación temperada tradicional, estas derivan de perfiles espectrales obtenidos mediante el análisis de sonidos instrumentales. Todo ello genera campos armónicos contruidos a partir de concentraciones sonoras y gradaciones de inarmonicidad, en los que la sensación de consonancia o tensión no depende de funciones tonales, sino del grado de fusión o fricción entre los parciales del sonido. En este contexto, el acorde ya no se entiende como una estructura fija, más bien es entendido como un fenómeno cambiante capaz de modificarse en función de su evolución sonora.

La autora subraya también la importancia del eje entre el sonido y el ruido, que constituye en cierto modo la oposición tradicional de consonancia y disonancia. Para Saariaho, el sonido no es una entidad completamente pura, sino un fenómeno físico. Desde esta perspectiva, el ruido representa una dimensión inherente al propio sonido. En la práctica instrumental, esto se traduce en el uso sistemático de técnicas extendidas. Armónicos naturales y artificiales, variaciones de presión y velocidad de arco, *sul ponticello*, *sul tasto*, *scordatura*, multifónicos, son algunas de las técnicas próximas al ruido que utiliza como medios para revelar el espectro interno del instrumento o la obra. La integración del ruido amplía la dimensión expresiva de su música, donde las texturas saturadas pueden provocar tensión o intensidad, mientras que el sonido armónico puede evocar claridad o suspensión temporal. La escritura instrumental se convierte así en una demostración acústica donde cada gesto revela dimensiones internas del sonido.

Uno de los conceptos centrales de su estética es la fusión, entendida como la integración de los componentes del sonido en una percepción unitaria, desarrollado en el artículo sobre el sonido de Kaija Saariaho (Díaz de la Fuente, 2016). A partir del análisis espectral de sonidos instrumentales, como podemos ver reflejado en su obra *Amers* (1991), Saariaho desarrolla procesos de transformación que afectan a la armonía, al timbre y la forma. La música de la compositora favorece a procesos de metamorfosis en constante evolución, movimientos continuos y transiciones entre estados sonoros. Estos procesos

¹⁰ La microtonalidad es un sistema musical que utiliza intervalos más pequeños que el semitono de la escala tradicional occidental, permitiendo una mayor variedad de alturas y matices sonoros.

generan una percepción de continuidad que sustituye la idea tradicional de un tema o desarrollo. Esta estética progresiva puede ser interpretada como una alternativa a la fragmentación estructural, característica en ciertos modelos formales heredados. En su obra *Lichtbogen* (1984), la estructura se construye a partir de la expansión y la contracción de materiales extraídos del análisis espectral, generando así una progresiva modificación del color sonoro. En obras como *Verblendungen* (1984), la masa orquestal evoluciona de sonoridades densas hacia estados más definidos, integrando la electrónica en la orquesta en un único proceso.

La electrónica integrada es otro elemento clave de su estética. Lejos de funcionar como adición externa, la electrónica se funde con el sonido instrumental, ampliando y proyectando sus cualidades espectrales. El tratamiento electrónico, frecuentemente vinculado a su entorno en el IRCAM, le permitió prolongar, transformar o hibridar el sonido acústico. En su primera obra reconocida realizada con ordenador, *Vers le Blanc* (1982), el papel de la tecnología en la obra es central. El artículo *The Works of Kaija Saariaho* (Pousset, 2000), describe cómo la pieza es construida a partir del ordenador, señalando que esta experiencia tecnológica permitió a Saariaho configurar completamente su lenguaje. La informática permite a la compositora cuantificar y manipular las cualidades sonoras, estas son programadas y se integran en procesos temporales rigurosos. En *Jardin Secret I* (1985), la compositora desarrolla un conjunto de programas que crean una red multidimensional en las que el ordenador permite controlar simultáneamente la evolución armónica, la transformación tímbrica y las duraciones. En la obra para cuarteto de cuerdas *Nymphea (Jardin Secret III)* (1987), integra la exploración tímbrica de la electrónica en vivo y expande la concepción tradicional del cuarteto de cuerda. La composición se convierte así en una articulación de procesos completamente parametrizados, los cuales la propia Saariaho regulaba en el escenario, integrando a tiempo real la interpretación con la programación generada por ordenador.

Si bien su lenguaje adopta principios del espectralismo, Saariaho los integra a una sensibilidad propia. El resultado es una poética sonora en el que la música se transforma en una experiencia auditiva, el material se desarrolla a través de transformaciones

continuas, el sonido determina la estructura y el timbre se convierte en el verdadero eje del discurso.

2.3 El Violonchelo en la obra de Kaija Saariaho

El violonchelo ocupa un lugar significativo dentro del catálogo de Kaija Saariaho, siendo uno de los instrumentos a través de los cuales la compositora desarrolla con mayor profundidad su investigación tímbrica. Aunque su producción abarca una amplia variedad de formaciones, el violonchelo y la flauta travesera destacan como instrumentos especialmente idóneos dentro de sus obras.

Según la compositora, el violonchelo desempeñó un papel fundamental en los inicios de su carrera compositiva, debido tanto a la amplitud de su tesitura como a su capacidad para generar sutiles cambios de color, lo que lo convierte en un instrumento especialmente expresivo.

En este contexto, la escritura para violonchelo en la obra de Kaija Saariaho se caracteriza por una constante exploración del timbre y la textura como elementos fundamentales en su discurso. La compositora recurre con frecuencia a técnicas como los armónicos, las dobles cuerdas, los *glissandi*¹¹, los trémolos¹², el *sul ponticello*¹³ y *sul tasto*¹⁴ o la variación de presión en el arco, entre otras. Estos recursos tienen el fin de crear una amplia paleta sonora del instrumento, así como contribuyen a la transformación continua del sonido. Asimismo, Saariaho combina el violonchelo con medios electrónicos en varias de sus obras, lo que le permite prolongar y transformar el sonido instrumental, expandiendo sus posibilidades y dimensiones sonoras.

En la escritura de Saariaho existe una estrecha relación con el movimiento corporal y con la ejecución física de cada técnica, así como la personalidad del intérprete. Esto se debe

¹¹ Los *glissandi* son un efecto musical que consiste en deslizar de forma continua entre dos notas, pasando por todas las alturas intermedias sin interrupción.

¹² Los trémolos son un efecto musical que consiste en la repetición rápida y continua de una misma nota o la alternancia entre dos notas para crear un sonido tembloroso o vibrante.

¹³ El *sul ponticello* es una técnica de interpretación en instrumentos de cuerda que consiste en tocar muy cerca del puente, produciendo un sonido más áspero, brillante y con más armónicos agudos.

¹⁴ El *sul tasto* es una técnica de interpretación en instrumentos de cuerda que consiste en tocar con el arco sobre el diapasón, produciendo un sonido más suave, cálido y difuso.

a que la compositora concebía sus obras basándose en la colaboración de los músicos que interpretaban y participaban en el desarrollo de sus piezas, como ocurre con el violonchelista Anssi Karttunen.

El violonchelista finlandés Anssi Karttunen (nacido en 1960) y la compositora se conocieron en París, en la década de 1980, iniciando desde entonces una estrecha relación de amistad y colaboración artística. Este vínculo fue determinante en sus trayectorias, ya que Karttunen participó activamente en todos los trabajos para violonchelo de Saariaho. En el artículo sobre las colaboraciones musicales de la compositora *Trusted interpreters* (Jormalainen, 2022), Karttunen habla de una relación tanto personal como musical que se extendió durante más de 40 años.

Su primera colaboración fue *Im Traume* (1980), a partir de la cual ambos comenzaron a compartir visiones artísticas y a desarrollarse conjuntamente como músicos. Durante este proceso, Karttunen desempeñó un papel fundamental al ayudar a la compositora a comprender en profundidad las posibilidades técnicas y expresivas del violonchelo. En el año 1988, Saariaho le dedicó su primera obra para violonchelo solo, *Petals*, marcando así el inicio de una nueva literatura para el instrumento. A partir de ese momento, la compositora desarrolló un amplio repertorio en el que el violonchelo tiene un papel destacado, incluyendo seis piezas solistas, cuatro obras orquestales y un gran número de obras camerísticas.

Durante el proceso compositivo, Saariaho consultaba con frecuencia a Karttunen, quien aportaba su experiencia para resolver pasajes técnicos, así como revisar notas y estructuras rítmicas. Esta colaboración constante y el fuerte vínculo personal entre ambos dieron lugar a una producción especialmente rica y significativa para el repertorio del violonchelo. Fue en ese mismo año, en 1988, cuando Kaija Saariaho y Anssi Karttunen decidieron también emprender un proyecto dentro de la creación y difusión musical, en el contexto de nuevas formas de distribución musical, con la creación de *Petals*. *Petals* es una asociación sin ánimo de lucro dedicada a la realización y difusión de proyectos musicales a través de internet, consolidando así su compromiso con la innovación y la promoción de la música contemporánea. Este compromiso con las nuevas formas de creación y difusión está estrechamente ligado al propio lenguaje musical de Saariaho.

2.3.1 Obras representativas

La música de Saariaho posee un estilo muy marcado, caracterizado por un universo sonoro único que la hace inconfundible. Su lenguaje se distingue por el uso de armonías particulares y por su notable riqueza expresiva. Se trata de una música que requiere ser experimentada directamente en la interpretación para apreciar plenamente sus matices, ya que resulta difícil anticipar su resultado a partir de la partitura.

Aunque su música está construida con los mismos elementos fundamentales que la tradición musical, lo que la diferencia es el desafío constante de producir sonidos mediante métodos inusuales. La música para violonchelo de Saariaho se caracteriza por el uso de recursos sonoros muy distintivos. Estos recursos permiten explorar una amplia paleta de timbres y expresividad en el instrumento.

La producción para violonchelo de Kaija Saariaho abarca un amplio repertorio que incluye tanto obras para violonchelo solo como piezas para solista, en gran conjunto y de cámara. Entre las composiciones para violonchelo solo se encuentran *Petals* (1988), *Près* (1992), *Spins and Spells* (1998), *Sept Papillons* (2000), *Étincelles* (2007), *Dreaming Chaconne* (2010), *Long Live Love* (2015) y *Lullaby* (2019). La obra para violonchelo con acompañamiento de conjunto es *Amers* (1992), y *Notes on light* (2007) para violonchelo solista con acompañamiento de orquesta. En cuanto a obras de cámara, se incluyen ejemplos representativos como *In Traume* (1980) para cello piano y electrónica; *Nymphaea (Jardin Secret III)* (1987) para cuarteto de cuerda y electrónica; *Gates* (1991) para flauta, clave, cello y electrónica; *Mirrors* (1997) para flauta y cello; *Serenatas* (2007) para piano, percusión y cello; *Cloud Trio* (2009) para violín, viola y cello y *Light and Matter* (2014) para piano, violín y cello. Esta selección destaca algunas de las obras más significativas, aunque la compositora cuenta con un número aún mayor de piezas en las que el violonchelo desempeña un papel fundamental.

Tras esta visión general, se comentan algunas de las obras más representativas para el violonchelo en la música de Kaija Saariaho, comenzando por *Petals*.

Petals puede considerarse como el primer hito significativo para violonchelo solo dentro del catálogo de la compositora. Compuesta en 1988, *Petals* es una obra para violonchelo solo y electrónica opcional en vivo. Esta pieza fue compuesta derivada de ideas musicales

presentadas originalmente en el cuarteto de cuerda de la compositora, *Nymphaea (Jardín Secret III)*, una pieza escrita para cuarteto de cuerda y electrónica. El nombre de la pieza deriva de esta relación con el cuarteto. Dedicado al violonchelista Anssi Karttunen y obra que dio nombre a la asociación *Petals*.

Saariaho utiliza técnicas extendidas para conseguir una gran variedad de sonidos en el instrumento. Como, por ejemplo, su uso de la indicación *Estremadamente Flautando (EF)*, técnica que transforma el sonido del violonchelo en uno ligero, semejante al de la flauta. La electrónica en *Petals* complementa la obra como una extensión tímbrica del violonchelo, ampliando su espectro y creando una profundidad espacial mediante recursos como el *reverb*.

La obra tiene un lugar importante en su catálogo, como una de varias piezas de finales de la década de 1980 que avanzaron de la instrumentación en solitario con la electrónica en vivo.

En esta misma línea de exploración tímbrica, Kaija Saariaho con *Sept Papillons* (2000) continúa desarrollando las posibilidades sonoras del violonchelo, consolidando una de sus obras más icónicas dentro de todo su catálogo y del repertorio del siglo XXI para violonchelo solo. Esta pieza fue la primera que Saariaho escribió tras la composición de la ópera *L'amour de loin* (Saariaho, s. f.), y en ella puede percibirse el deseo de encontrar un mundo nuevo, distinto al lenguaje operístico. Mientras con la ópera exploraba metáforas eternas como la muerte y el amor, en *Sept Papillons* la compositora se centra en lo efímero, simbolizado por la mariposa.

La obra fue encargada por *Rudolf Steiner Foundation* y estrenada por Anssi Karttunen en Helsinki en el año 2000. Como indica su título, se trata de un conjunto de siete miniaturas, cada una concebida como un pequeño estudio espectral que explora diferentes aspectos de las capacidades resonantes y texturales del violonchelo. La mayoría de los movimientos duran poco más de un minuto, generando una sensación de ligereza y color. Cada fragmento es independiente y presenta indicaciones de carácter expresivo (*dolce, leggero, calmo, con tristezza, misterioso...*), que guían al intérprete hacia distintas cualidades acústicas, reforzando la metáfora de la mariposa como un cuerpo en

movimiento, ligero, irregular y cambiante. La obra no se limita a reproducir el vuelo de la mariposa, sino que encarna su energía y carácter efímero.

Saariaho emplea una amplia gama de técnicas extendidas en toda la pieza, creando imágenes sonoras únicas. Esto se refleja, por ejemplo, en la articulación de los dedos golpeando el mástil, en los trinos y trémolos. En el cuarto movimiento (*Papillon IV*), utiliza *pizzicato*¹⁵ con la mano izquierda, en el sexto movimiento (*Papillon VI*), los dedos golpean las cuerdas directamente, generando gestos y sonidos percutivos que transforman lo táctil en sonido. Con esta obra, Saariaho busca experimentar tanto con el resultado sonoro como con la relación física del intérprete con el instrumento, transformando la interpretación en un proceso de exploración activa del material y del movimiento.

Este enfoque del instrumento se proyecta posteriormente en *Notes on light* (2006), encargado por la *Boston Symphony Orchestra*, donde la compositora adapta su escritura para violonchelo al ámbito del concierto.

Kaija Saariaho compone su primer concierto para violonchelo y orquesta sin electrónica, aunque la compositora ya había explorado ampliamente las posibilidades del instrumento en obras anteriores como *Amers* (1992), siendo ambas escritas para el violonchelista Anssi Karttunen.

Saariaho estudió modelos de los conciertos más relevantes para violonchelo antes de abordar la composición de esta obra, aunque en *Notes on light* apenas se perciben influencias directas de dichos referentes (Cal Performances, 2015). Elementos característicos del concierto romántico, como la oposición dramática entre solista y orquesta o el protagonismo de amplias melodías *cantabiles*, son sustituidos por un enfoque centrado en el timbre, la textura y la transformación progresiva del sonido. El virtuosismo del violonchelo, característico de este repertorio, no desaparece, manifestándose de manera no tradicional, a través del control de registros extremos y de técnicas extendidas frecuentes en el lenguaje de Saariaho.

¹⁵ El *pizzicato* es una técnica de los instrumentos de cuerda en la que las cuerdas se puntean con los dedos en lugar de usar el arco, produciendo un sonido más percutido.

La obra se organiza en cinco movimientos (*Translucent, Secret, On fire, Eclipse* y *Heart of light*), que funcionan como diferentes perspectivas de un mismo fenómeno: la luz. Esta estructura fragmentada permite la combinación de atmósferas contrastantes, alejándose de las formas continuas del concierto tradicional y aproximándose a un concepto más cercano a la sucesión de paisajes sonoros.

Uno de los aspectos fundamentales de la obra es la relación entre el violonchelo solista y la orquesta. Más que situar al solista como protagonista, Saariaho propone una interacción basada en la integración, donde el solista puede emerger o diluirse en la masa orquestal. La orquestación rica en matices y cuidadosamente equilibrada, favorece al violonchelo permitiendo que este sea perceptible incluso en los pasajes más delicados.

La obra se articula a partir de dos motivos principales basados en intervalos de semitono: un *glissando* descendente (*fa# - fa natural*) y una figura ascendente (*do# - re*) (Karttunen, 2007). Estos elementos actúan como núcleos que se transforman a lo largo de la obra, generando un discurso musical desde el material sonoro.

En conjunto, *Notes on light* se ha consolidado como una obra relevante dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo. Continúa interpretándose en la actualidad por violonchelistas de referencia, como demuestra su presencia en conciertos, entre ellos el homenaje celebrado en la *Philharmonie de París* en 2024 con Anssi Karttunen como solista.

Así, la música de Saariaho para el violonchelo combina la exploración tímbrica, la riqueza expresiva y la libertad gestual, rasgos que caracterizan su lenguaje para el instrumento. Todos estos aspectos se ven plasmados en su obra *Spins and Spells*, donde la compositora desarrolla estas posibilidades del sonido.

3 ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE *SPINS AND SPELLS*

3.1 Contexto y características generales de la obra

Spins and Spells es una obra para violonchelo solo compuesta por la compositora finlandesa Kaija Saariaho. Esta pieza se sitúa en la etapa intermedia de su producción, un periodo en el que su lenguaje compositivo se encuentra plenamente consolidado. A mediados de la década de 1990, Saariaho alcanza una clara madurez artística tras sus años de formación e investigación, especialmente desarrollado en el entorno del IRCAM, su música evoluciona hacia un lenguaje caracterizado por una profunda expresividad poética.

Las obras de finales de los años ochenta y principios de los noventa fueron decisivas en la definición de su voz artística e identidad musical. En este periodo alcanza reconocimiento internacional con piezas como *Du cristal... à la fumée* y su concierto para violín *Graal théâtre*, escrito para el violinista Gidon Kremer. Estas composiciones se caracterizan por el protagonismo del timbre y del color sonoro, entendidos no como elementos secundarios, sino como pilares estructurales del discurso musical. Saariaho construye su música a partir de procesos de transformación gradual del sonido, en los que las texturas, densidades y transiciones adquieren un papel central.

En su pensamiento compositivo durante este periodo, armonía, textura y timbre actúan como parámetros fundamentales e interrelacionados. Uno de los mayores desafíos para la compositora consistía en desarrollar las herramientas técnicas necesarias para traducir con precisión su universo sonoro en notación musical. Este proceso supuso un esfuerzo constante que culminó en la adquisición de un lenguaje capaz de materializar con claridad sus ideas musicales (Saariaho, s. f.).

La obra *Du cristal... à la fumée* representa un punto de inflexión en su concepción formal, al cristalizar su interés por la evolución y transformación del material musical. Tras este

díptico, Saariaho comienza a alejarse de una visión estrictamente lineal de la forma, orientándose hacia un mayor sentido del dramatismo. Un factor clave en este cambio fue su colaboración con intérpretes solistas, lo que le influyó en una escritura más orientada a las posibilidades expresivas del instrumento y del intérprete. A partir de entonces, muchas de sus obras pueden entenderse como verdaderos retratos musicales de los solistas para los que fueron concebidas.

Aunque, *Spins and Spells* no está dedicada a un intérprete concreto, el violonchelista Anssi Karttunen desempeñó un papel fundamental en la música para violonchelo de Saariaho, colaborando estrechamente con la compositora y orientándola sobre las posibilidades técnicas y expresivas del violonchelo.

Finalmente, en la década de 1990, Saariaho ya era una compositora plenamente reconocida. En este periodo, su concepción de la creación musical también evoluciona, dejando de entender su obra como una expresión puramente privada para asumirla como un discurso artístico de carácter público.

La obra *Spins and Spells* fue compuesta en el año 1996, dentro de la etapa intermedia de la compositora, tras la composición de las obras para violonchelo *Petals* (1988), *Près* (1992) y *Amers* (1992). En este sentido, se trata de una pieza que surge a partir de una sólida base de experimentación e investigación previa sobre las posibilidades técnicas y sonoras del violonchelo.

Se trata de una composición para violonchelo solo, sin electrónica, a diferencia de sus obras anteriores para el instrumento. Presenta una única estructura formal continua, sin división en movimientos, y con una duración flexible, situándose generalmente entre los seis y ocho minutos, con una duración media aproximada de siete minutos. Asimismo, esta obra puede considerarse precedente de *Sept Papillons*, una de sus composiciones más relevantes para violonchelo solo, ya que en *Spins and Spells* se perciben recursos técnicos y sonoros que anticipan ese lenguaje posterior.

Desde el punto de vista expresivo, la obra presenta un carácter etéreo y evocador, con una atmósfera misteriosa e hipnótica. La música se desarrolla como un flujo continuo de transformaciones tímbricas, donde el sonido evoluciona de manera progresiva. Según la

propia compositora (Saariaho, 1997), la pieza se articula en torno a dos gestos fundamentales: por un lado, los *spins* (giros), entendidos como patrones que giran sobre un mismo punto o se transforman, similares al movimiento de una peonza, y por otro, los *spells* (encantamientos o hechizos), que corresponden a momentos atemporales centrados en el color y la textura sonora. Toda la obra se construye a partir de la interacción y alternancia de estos dos elementos.

Además, la compositora emplea una *scordatura*, es decir, una afinación no convencional del instrumento, con el fin de personalizar la escritura armónica. Este recurso favorece intervalos como las sextas mayores y las terceras menores, en lugar de las quintas habituales del violonchelo, esto contribuye a generar una sonoridad que evoca colores instrumentales de épocas antiguas, reinterpretados desde el propio lenguaje de la compositora.

En cuanto a la escritura, *Spins and Spells* se caracteriza por el uso de notación contemporánea con elementos no convencionales. La partitura incorpora técnicas extendidas propias del violonchelo, así como diversos gráficos y símbolos que orientan la interpretación. De este modo, la escritura no se centra únicamente en la precisión rítmica o melódica tradicional, sino en la representación de gestos sonoros, timbres y procesos de transformación. El uso de la *scordatura* influye igualmente en la organización armónica y en la concepción global de la escritura para el instrumento.

A partir de estas características generales, se puede profundizar en el análisis de la partitura y en los recursos técnicos que dan forma a este lenguaje sonoro.

3.2 Análisis estructural y los aspectos interpretativos de *Spins and Spells*

La obra *Spins and Spells* de Kaija Saariaho se inscribe dentro de su característico lenguaje sonoro, en el que la exploración tímbrica y la transformación del sonido juegan un papel fundamental. Presenta una rica escritura, llena de gestos y motivos que se desarrollan a través de una amplia variedad de dinámicas y técnicas extendidas para el violonchelo, configurando un discurso en constante evolución. El estudio de la obra se centra en comprender cómo estos elementos estructurales, técnicos y expresivos se interrelacionan

para construir un universo sonoro sugerente, en el que los «giros» y «hechizos» del título de la pieza cobran un sentido musical.

3.2.1 Escritura y simbología

Kaija Saariaho desarrolla un lenguaje compositivo propio de los siglos XX y XXI, en el que es habitual la integración de elementos gráficos y explicaciones interpretativas dirigidas directamente al intérprete. En muchas de sus obras, la compositora incluye una guía de interpretación que funciona como herramienta visual y técnica para comprender cómo debe leerse y ejecutarse la partitura.

Saariaho combina la notación musical convencional con recursos gráficos, símbolos, alturas aproximadas y textos explicativos que orientan la interpretación. Por este motivo, estas indicaciones suelen aparecer al inicio de sus obras como una introducción imprescindible para el intérprete. En el caso de *Spins and Spells*, la primera página contiene varias instrucciones fundamentales.

En primer lugar, se indica la *scordatura* específica que debe aplicarse al violonchelo. En segundo lugar, se presentan las dos versiones de la partitura: una destinada al violonchelista, en la que se escribe lo que se debe tocar de forma directa en el instrumento, y otra en la que se combina esa escritura con una línea adicional inferior que muestra el sonido real resultante, es decir, las alturas producidas.

Como tercera instrucción, se explican varios símbolos utilizados a lo largo de la obra. Entre ellos destaca una flecha dirigida únicamente hacia la derecha, que presenta el avance del discurso musical y debe interpretarse como una transformación progresiva de un sonido o de una forma de ejecución hacia otra. También se incluyen los símbolos de *diminuendo* y *crescendo* con un pequeño círculo en el vértice, que indican *diminuendo al niente* y *crescendo dal niente*, lo que se refiere al descenso o aumento de la dinámica hacia o desde el silencio absoluto.

La cuarta instrucción se refiere a la ejecución de los *glissandi*, que deben comenzar inmediatamente al inicio del valor de la nota. Las notas escritas dentro del *glissando* no implican articulación, sino que sirven únicamente como referencia de la velocidad y el recorrido del gesto, sin acentos ni *tenutos*.

La quinta instrucción describe el uso de técnicas extendidas referidas al arco del violonchelo, como SP (*sul ponticello*), ESP (*estremamente sul ponticello*), ST (*sul tasto*), N (normal), que ésta última puede combinarse con SP o ST, de lo contrario, se entiende como una indicación del uso del arco ordinario.

Finalmente, la última instrucción se refiere a la rápida alternancia de la presión de los dedos en forma de trino entre la nota real y el armónico. Este recurso produce un efecto sonoro de oscilación entre un sonido real y otro armónico.

En conjunto, estas instrucciones iniciales muestran cómo Saariaho no solo compone material sonoro, sino que también controla con precisión su realización interpretativa, integrando la dimensión gráfica, técnica y expresiva en un mismo discurso. De este modo, *Spins and Spells* se presenta como una obra en la que la partitura funciona a la vez como texto musical y como guía detallada de interpretación, situando al intérprete en un papel activo de traducción entre lo visual y lo sonoro.

3.2.2 Análisis estructural y motivico

Spins and Spells presenta una estructura con forma libre organizada en seis secciones.

Las secciones son divididas entre los siguientes compases:

- Sección 1: comienza en el compás número 1 y finaliza en el compás número 21.
- Sección 2: comienza en el compás número 22 y finaliza en el compás número 33.
- Sección 3: comienza en el compás número 34 y finaliza en el compás número 55.
- Sección 4: comienza en el compás número 56 y finaliza en el compás número 79.
- Sección 5: comienza en el compás número 80 y finaliza en el compás número 116.
- Sección 6: comienza en el compás número 117 y finaliza en el compás número 131.

Las secciones son delimitadas por motivos o gestos reconocibles que funcionan como puntos de apertura o cierre. Dentro de cada sección se desarrollan diversos elementos musicales, y a su vez, pueden identificarse subsecciones internas igualmente delimitadas por cambios en el material o en el discurso sonoro.

La sección 1 comienza en el compás 1 y finaliza en el 21. La sección contiene tres subsecciones:

SECCIÓN 1

Introducción (c.c. 1-2)	<i>Spins and Spells</i> comienza con una breve introducción que abarca del compás 1 al 2. Estos dos compases presentan un claro carácter introductorio, construido a partir de la sucesión continua de 16 fusas en cada compás, dentro de un compás binario de 2/4 con la indicación de <i>siempre poco rubato</i>. El material se basa en la alternancia de dos notas en armónico (Sol# - Mi), que configuran un intervalo de sexta. Las fusas en dinámica <i>pianissimo</i>, junto con un progresivo <i>crescendo</i> en el compás 2, se dirigen hacia un <i>mezzo piano</i> que impulsa el discurso hacia la siguiente subsección.
-----------------------------------	--

Tabla 1. Sección 1.

Subsección 1 (c.c. 3-9)	Tras la breve introducción, la subsección 1 comienza con un <i>tempo</i> más estabilizado alternándose en compases ternarios de 3/4 y binarios de 2/4. La subsección abarca del compás 3 al 9 y constituye una única frase estructurada en dos semifrases.
Semifrase 1 (c.c. 3-5)	Desarrollada por una secuencia de semicorcheas en doble cuerda por aumentación escrita basada en la introducción, que genera una sensación de estabilización tras la misma. Estas semicorcheas continúan siendo las mismas notas en armónico que en la introducción, pero con una ornamentación del gesto en cada dos semicorcheas.
Semifrase 2	La segunda semifrase comienza en el compás 6 hasta el compás 9. Los compases 6 y 7 se basan en una sucesión de cuatro semicorcheas por

(c.c. 6-9)	cinco grupos que producen una hemiolia¹⁶. Este recurso rítmico es producido por la agrupación de tres semicorcheas, por lo que produce una relación rítmica de 3/2, refiriéndose a que un ritmo propio de la subdivisión binaria se convierte en ternaria. Estas semicorcheas con un <i>poco ritardando</i> que introducen al <i>lento</i> de los compases 8 y 9. Estos dos compases cierran la semifrase con una blanca ligada en <i>pianissimo</i> en doble cuerda en armónico haciendo un intervalo de sexta a la misma vez que un trino en semitono en la nota grave que disminuye hasta desaparecer.
------------	--

Tabla 2. Sección 1.

Subsección 2 (c.c. 10-22)	Esta subsección se desarrolla entre los compases 10 y 22, comenzando en un <i>a tempo</i> utilizando una derivación del motivo de las semicorcheas característico de la subsección 1. Se recrea el motivo haciendo uso de las cuerdas generando intervalos de sexta, así como la similitud del gesto motivico ondulante ascendente y descendente. En este motivo hay una variación en el uso de notas reales al aire que se alternan con las dobles cuerdas en armónico, generando así una sensación de apoyo que refuerza el movimiento. Esta subsección alterna también los compases binarios y ternarios de 2/4 y 3/4. A partir del compás 16, las notas evolucionan hacia un pasaje de disolución, un efecto creado por notas en armónico que a su vez experimentan un <i>glissando</i> descendente por todas las cuerdas, generando un movimiento sonoro ondulante ascendente y descendente por notas indeterminadas. Este proceso supone una disolución
--	---

¹⁶ La hemiolia es un recurso rítmico en el que se produce una superposición o cambio de acentuación entre dos patrones métricos, normalmente alternando entre sensación de tres tiempos y dos tiempos, creando un efecto de tensión o desplazamiento del pulso.

	progresiva o una degradación del material sonoro que conduce hacia el posterior <i>ritardando</i> y cambio de carácter. Este pasaje finaliza con tres notas reales al aire en <i>crescendo</i> que, tras la disolución, generan un carácter conclusivo al pasaje. Por último, con un carácter cadencial, la música evoluciona hacia un <i>lento espressivo</i>, terminando esta subsección con dobles cuerdas y un trino en <i>diminuendo</i>.
--	---

Tabla 3. Sección 1.

Dolce, agitato ♩ = 63–76
sempre poco rubato

N

II, I
pp

INTRODUCCIÓN

Ilustración 1. c.1.

♩ = 63–76

3

mp

ORNAMENTACIÓN DEL GESTO

Ilustración 2. c.3.

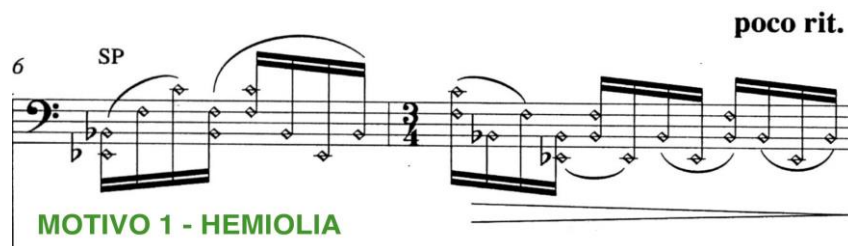


Ilustración 3. c.c. 6-7.

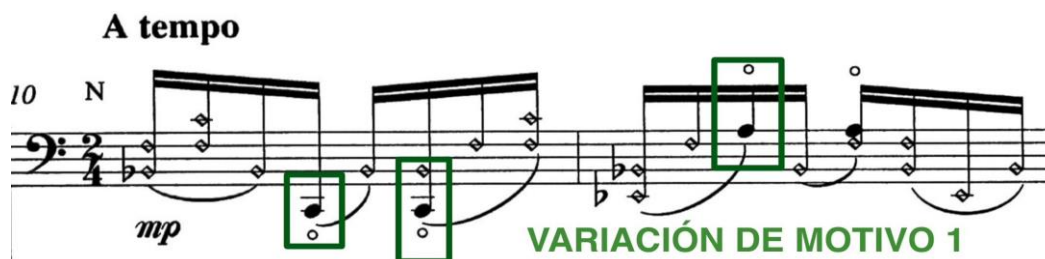


Ilustración 4. c.c. 10-11.



Ilustración 5. c.c. 16-19.

SECCIÓN 2

La sección 2 comienza en el compás 22 y finaliza en el 33. Se caracteriza por ritmos enérgicos y una gran intensidad, marcada por la dinámica *forte*. El pasaje se inicia con un motivo rítmico (Motivo 2) basado en una corchea que funciona como bajo y pedal, formado por dos notas en doble cuerda con un intervalo de sexta, seguido de un tresillo de semicorcheas y cuatro semicorcheas. Tanto el tresillo como las cuatro semicorcheas desempeñan una función de segundo plano respecto al pedal principal. Estas figuras aparecen en dobles cuerdas y la voz inferior desarrolla un movimiento lineal ascendente mediante un *glissando* delimitado por las notas reales de llegada.

El motivo continúa desarrollándose en los compases siguientes mediante transformaciones derivadas de los cambios métricos entre compases binarios y ternarios:

2/4, 3/4, 5/8 y 3/8, con reiteración frecuente del 2/4. En el compás 23, el Motivo 2 comienza de manera similar, manteniendo el pedal como primer plano, pero comienza a transformarse: el movimiento ascendente generado por el *glissando* pasa ahora a la voz superior y, además, aparece una ampliación escrita en la que el ritmo enérgico incorpora figuraciones de mayor densidad. Desde la aparición de la intervención del pedal, todo el material que se desarrolla hasta reaparición puede entenderse como una expansión del propio motivo, generando una sensación de giro continuo sobre sí mismo, en relación con la idea sugerida por el título de la obra.

En el compás 24 continúa transformándose el motivo. En esta ocasión, el propio pedal adquiere movimiento a través del *glissando*. Dicho movimiento está delimitado y, una vez alcanzadas las notas señaladas en la partitura, aparecen notas estáticas acompañadas de amplios saltos interválicos, abandonando así el movimiento por grados conjuntos predominante hasta ese momento.

Toda esta segunda sección está construida principalmente mediante dobles cuerdas hasta el compás 28, donde comienzan a aparecer notas individuales. Asimismo, no se emplea ningún armónico hasta el compás 33, último compás de la sección. En el compás 28 se desarrolla una nueva transformación del motivo, ahora con un carácter acórdico que presenta las notas de manera placada hasta llegar al compás 29. Allí, una negra con carácter cadencial, acompañada de un trino, *glissando* y calderón, genera una pausa expresamente indicada en la partitura.

La música continúa en el compás 30 con una derivación del material anterior, aunque con un carácter más arpegiado. Esta breve intervención de dos compases concluye de manera similar a la precedente, mediante una blanca con trino, *glissando* y calderón. En el compás 32 aparece un último impulso de este movimiento, que culmina nuevamente en un trino con calderón.

Finalmente, se produce un último gesto de gran intensidad, donde una sucesión de dieciséis notas en *forte* mantiene una línea fija sobre la nota *sol* mientras la voz superior desarrolla un *glissando*. Este pasaje puede entenderse como una disolución de notación indeterminada que conduce al cierre de la sección, culminando en una blanca sobre la

nota *mi*, ejecutada con un trino junto a su propio armónico y acompañada de un *ritenuto molto*.

energico



Ilustración 6. c.22.



Ilustración 7. c.c. 22-24.

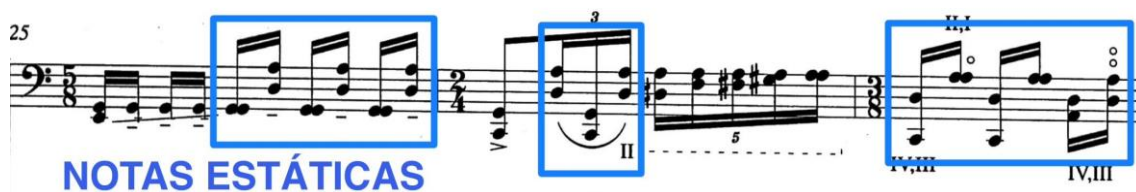


Ilustración 8. c.c. 25-27.



Ilustración 9. c.c. 28-31.

SECCIÓN 3

La sección 3 comienza en el compás 34 y finaliza en el 55. Esta sección se divide en tres subsecciones:

Subsección 1 (c.c. 34-38)	La primera subsección de la Sección 3 abarca los compases 34 al 38. Indicada como <i>Lento dolcissimo</i>, esta subsección contrasta completamente con todo lo escuchado hasta el momento en la obra. Su carácter melódico representa los <i>Spells</i> (encantamientos) a los que alude el título, en oposición a los <i>Spins</i> (giros) predominantes en las secciones anteriores. La melodía, que reaparecerá a lo largo de la obra, está construida a partir de dos voces con movimiento independiente, por lo que se trata de un pasaje de carácter contrapuntístico. Ambas voces se relacionan frecuentemente mediante intervalos de sexta y de tercera, tanto entre sí como dentro de la propia línea melódica, especialmente en la voz superior. La línea melódica de la voz superior revela una estructura cromática basada en las notas <i>mi-fa-fa#</i>, mientras que las notas intermedias funcionan como adornos de esta progresión cromática. Asimismo, la voz superior incorpora diferentes técnicas instrumentales ya presentes en la obra como el <i>glissando</i>, el trino y el armónico. Aunque la melodía se presenta dividida en dos voces, se percibe como una única idea musical. A lo largo de la obra aparecerán fragmentos derivados de esta melodía, siendo especialmente reconocibles su inicio y su final.
---	---

Tabla 4. Sección 3.

Subsección 2 (c.c. 39-44)	Tras la melodía del encantamiento comienza la subsección 2, que abarca los compases 39 a 44. En ella, una apoyatura con cuerdas al aire en las notas más graves del violonchelo retoma el material anterior: el <i>do#</i> como cuerda al aire y su armónico superior. Estas dos notas en doble cuerda se transforman en un trémolo que
---	---

	introduce el <i>A tempo primo</i>, tras el <i>Lento</i> de la subsección previa. El <i>do#</i> de cuerda al aire actúa como nota pedal, funcionando como anclaje sonoro dentro del discurso. Este pedal se mantiene durante una sucesión de tres grupos de ocho fusas a lo largo de dos compases. Paralelamente, se intercala una línea descendente que parte del <i>do#</i> en armónico y desciende mediante un <i>glissando</i> de notación indeterminada hasta alcanzar nuevamente un <i>do#</i> en armónico en otra posición del violonchelo. Esto genera un movimiento oblicuo entre ambas voces. En el compás 42 se produce un punto de inflexión donde la voz superior se estabiliza descendiendo medio tono en la posición del instrumento, lo que da lugar a un <i>mi</i> en armónico. A partir de este momento, la nota pedal comienza a invertir el proceso anterior, desarrollando una línea ascendente también mediante <i>glissando</i>, generando de nuevo un movimiento oblicuo, pero esta vez en apertura. Todo este pasaje desemboca en el compás 43, donde reaparece el material inicial de la obra, propio de la introducción: dos grupos de ocho fusas que retoman las notas del comienzo, aunque con variaciones, ya que se incorporan notas reales al aire. Finalmente, en el compás 44, partiendo de un apoyo de las tres notas al aire desde la más grave, se retoma el gesto del compás 41. El pedal de <i>do#</i> se mantiene mientras la voz superior, partiendo de un armónico en <i>mi</i>, desarrolla una línea ascendente en <i>glissando</i> hasta alcanzar de nuevo el <i>mi</i> en otra posición del violonchelo para generar su armónico. Todo ello ocurre bajo un <i>ritardando into sextuplets</i>, lo que sería una transición progresiva hacia la subdivisión en seisillos.
--	--

Tabla 5. Sección 3.

Subsección 3 (c.c. 45-55)	Tras el <i>ritardando</i> que conduce hacia los seisillos, comienza una nueva subsección comprendida entre los compases 45 y 55. Esta transición rítmica acerca las fusas de la subsección anterior a las semicorcheas en seisillos que caracterizan este nuevo pasaje, basado casi íntegramente en este recurso rítmico. Se trata de una subsección especialmente característica dentro de la obra, ya que anteriormente no aparece ningún motivo similar ni volverá a presentarse un pasaje de estas características más adelante. El material se desarrolla principalmente mediante seisillos de semicorchea que generan un <i>bariolage</i>¹⁷ a través de todas las cuerdas del violonchelo. Las notas de este <i>bariolage</i> alternan cuerdas al aire con notas en armónico. El pasaje está construido a partir de pequeños gestos motivicos que se desarrollan en los seisillos de semicorchea hasta alcanzar puntos de reposo escritos mediante corcheas o figuras de mayor duración. Pueden distinguirse dos frases principales: la primera se desarrolla hasta el compás 49, donde reposa sobre una blanca con puntillo, la segunda comienza en el compás 50 y concluye en el compás 53 con una blanca final. Cada uno de estos reposos está generado mediante dobles cuerdas, en contraste con el <i>bariolage</i>, construido principalmente por una sucesión de notas simples. En el compás 46 aparece un breve reposo formado por una doble cuerda al aire, mientras que en las restantes la sonoridad surge de la combinación dentro una nota grave en cuerda al aire y una voz superior producida mediante armónicos. A lo largo de toda la subsección, la cuerda al aire más grave se utiliza de forma
-------------------------------------	---

¹⁷ El *bariolage* es una técnica de los instrumentos de cuerda que alterna rápidamente entre una nota fija y otras en cuerdas diferentes, creando un efecto sonoro de contraste de timbres y resonancia.

	reiterada, ya sea como apoyo previo a los cierres o como parte de los propios puntos de reposo. De este modo, el <i>sib</i> funciona como nota pedal durante todo el pasaje. En el compás 51 se produce una secuencia de cuatro corcheas que pasan a tres corcheas con puntillo en el compás siguiente, produciendo así una aumentación rítmica escrita. Esta expansión progresiva de las figuras contribuye a crear una sensación de ralentización y anticipa el cierre de la subsección. La segunda frase concluye con una nota larga marcada con la indicación <i>Libero</i>, que conduce al siguiente compás, marcado <i>A tempo primo</i>. En este punto, se produce un despliegue del acorde, que comienza a presentarse en forma de arpeggio en el compás posterior a partir de la armonía precedente, funcionando como nexo hacia el desarrollo siguiente. Este arpeggio en armónicos crea una alternancia entre las notas <i>sol#-mi</i> y <i>sol#-re</i>, desembocando finalmente en la siguiente sección.
--	---

Tabla 6. Sección 3.

Lento
dolcississimo

The musical score for 'MOTIVO SPELLS' is written on a single staff. It begins with a melodic line starting on a whole note, followed by a triplet of eighth notes, then a quarter note, and another triplet of eighth notes. This is followed by a trill marked 'tr' and a fermata. The tempo is marked 'Lento' and the mood 'dolcississimo'. The dynamics are marked 'mp' and 'II'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

MOTIVO SPELLS

Ilustración 10. c.c. 34-38.

**A tempo primo
sempre energico** MOVIMIENTO OBLICUO

p NOTA PEDAL

Ilustración 11. c.c. 41-42.

43

II, I

MOTIVO INTRODUCCIÓN

rit. into sextuplets

TRANSICIÓN A SEISILLOS

BARIOLAGE EN SEISILLOS

III

Ilustración 12. c.c. 43-45.

50

SP

AMPLIACIÓN RÍTMICA

Libero

N

SP

II

III

PEDAL DE Sib

a tempo primo

Ilustración 13. c.c. 50-54.

SECCIÓN 4

La sección 4 se desarrolla entre los compases 56 y 79. Se caracteriza por el desarrollo del motivo 2, que es llevado a su máxima expansión mediante la intensificación de los parámetros rítmicos y técnicos, así como por un incremento progresivo de la masa sonora.

La sección se inicia con la reaparición del motivo 2, ya presentado en la sección 2, conservando su carácter enérgico y la indicación de *forte*. La cabeza del motivo permanece idéntica, aunque en las dos últimas semicorcheas del compás 56 comienza a introducirse su primera variación. Como en su formulación inicial, el motivo se construye a partir de una nota pedal seguida de una sucesión de semicorcheas en doble cuerda en las que la voz superior permanece estática mientras la inferior desarrolla un movimiento ascendente mediante *glissando* y notas articuladas. A partir de este punto, el motivo 2

inicia un proceso de desarrollo interno en el que la línea ascendente progresa casi de forma cromática hasta alcanzar el compás 58, donde se produce el primer clímax en *fortissimo*. En este punto, el pedal se transforma en una nota de adorno en forma de apoyatura, que mantiene la referencia estructural del gesto inicial, mientras se introduce un *ostinato*¹⁸ basado en la repetición de un patrón de tres notas en tresillo de semicorchea, el cual conduce al segundo punto culminante. Este segundo clímax retoma el mismo material, aunque con una intensidad dinámica superior, construyendo el punto de mayor volumen de la obra en *fortississimo*. Tras este episodio, aparece un tercer punto de llegada que recupera el gesto original del motivo 2, donde reaparece el pedal y la textura en doble cuerda, con la voz superior estática y la inferior en movimiento ascendente mediante *glissando*. Este proceso culmina en el último grupo de cinquillos de semicorchea, que desemboca en un unísono de *la* al coincidir ambas voces.

En el compás 62 se produce una conversión rítmica, en la que el cinquillo del compás anterior pasa a equivaler a una corchea dentro de un pulso binario. A partir de este momento surge un bajo construido a partir de las cabezas de cada gesto, generando una línea ascendente. En el compás 63 se inicia un *ostinato* basado en un motivo de tres notas en semicorcheas dentro de un seisillo. Este *ostinato* se caracteriza por un perfil ascendente que recorre la cuerda más grave del violonchelo, pasando por las notas *sol* y *do#*. Dentro de este material, se mantienen dos notas estáticas: *sol* y *do#* en cuerda al aire, mientras el resto de las voces generan dos líneas paralelas en ascenso, creando una textura progresivamente más densa.

En el compás 65 se produce una nueva conversión rítmica, en la que el valor de seisillo de semicorchea pasa a equivaler a una semicorchea en pulso binario, generando una sensación de aceleración rítmica. A partir de este compás comienza un proceso de disolución, articulado mediante un *glissando* de altura indeterminada en dirección descendente, donde las notas se transforman gradualmente en armónicos naturales bajo la indicación *glissando notes change gradually into natural harmonics*¹⁹. Este gesto desemboca en un nuevo *glissando* ascendente que cierra el pasaje en *piano*, incorporando

¹⁸ El *ostinato* es un patrón musical que se repite de forma constante en el ritmo, la melodía o la armonía a lo largo de una obra o sección.

¹⁹ «Las notas con *glissando* cambian gradualmente a armónicos naturales».

progresivamente alturas cromáticas hasta el compás 73. En el compás 73 se alcanza el último punto culminante de la sección, de carácter contrastante respecto a las anteriores. En este momento reaparece brevemente el motivo *Spells*, que conduce al cierre de la sección en *piano* y *súbito lento*. La sección concluye con una transformación progresiva del timbre y de la intervállica, finalizando en una doble cuerda disonante.



Ilustración 14. c.c. 56-57.



Ilustración 15. c.c. 58-60.



Ilustración 16. c.c. 61-63.

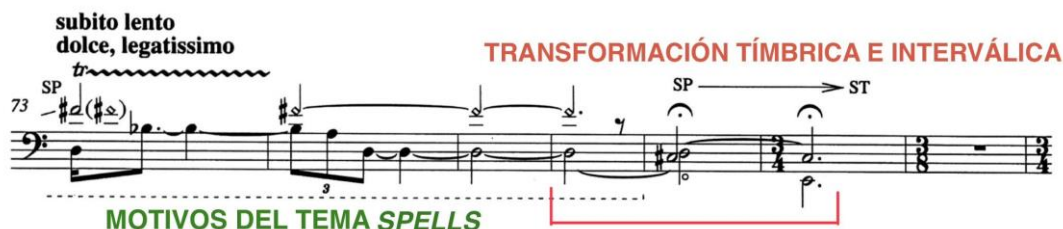


Ilustración 17. c.c. 73-79.

SECCIÓN 5

La sección 5 comienza en el compás 80 y finaliza en el 116. Esta sección tiene tres subsecciones diferenciadas:

Subsección (c.c. 80-88)	1 Esta nueva sección comienza con la indicación <i>a tempo primo</i>. Se inicia con una blanca con puntillo en <i>pianissimo</i> que presenta un trino, el cual desemboca en un <i>bariolage</i> en fusas que recorre todas las cuerdas del violonchelo. Este <i>bariolage</i> se reduce progresivamente a tres notas, articuladas en un seisillo de semicorcheas en el compás 82, y posteriormente a dos notas, organizadas en un tresillo de dos negras. Este proceso genera una aumentación rítmica escrita que culmina en un unísono de <i>do</i> sostenido, alcanzado mediante un <i>glissando</i> en <i>poco rit.</i>, con lo que se configura la primera frase de la subsección, separada de la siguiente mediante una cesura indicada en la partitura. La segunda frase de la subsección se inicia en el compás 84 de manera similar, con una blanca en trino que desemboca en una sucesión de ocho fusas construidas a partir de las mismas alturas del trino, lo que puede interpretarse como un desarrollo medido del mismo. Este material continúa evolucionando mediante un patrón de tres notas que se repite cuatro veces dentro de dos seisillos de semicorchea. Dicho patrón resulta fácilmente reconocible por su configuración rítmica y por su reducido ámbito interválico, lo que facilita su identificación auditiva. Este gesto guarda estrecha relación con el patrón de tres notas ya anticipado en la frase anterior. Al final de esta frase se produce nuevamente un proceso de ampliación rítmica que conduce a un cierre mediante <i>glissando</i>, replicando el procedimiento ya empleado en la frase anterior. Este <i>glissando</i> actúa como elemento de unificación dentro de la
---	--

	subsección, estableciendo un vínculo entre ambas frases y reforzando la coherencia entre los distintos desarrollos del trino.
--	---

Tabla 7. Sección 5.

Subsección (c.c. 89-100)	2	La subsección 2 se desarrolla entre los compases 89 y 100. Se caracteriza por la presencia de impulsos enérgicos y de marcado carácter rítmico que se desplazan entre distintas cuerdas del violonchelo. Asimismo, destaca el empleo recurrente del intervalo de quinta como elemento estructural del material melódico. En el compás 91, tras varios grupos de notas articuladas rítmicamente, concluye el primer impulso mediante un calderón que conduce a un armónico alcanzado a través de un <i>glissando</i>. El impulso siguiente, construido a partir de los mismos recursos, presenta una duración más breve y finaliza igualmente con un calderón que desemboca en un armónico mediante un <i>glissando</i>, reforzando así la función de este gesto como fórmula de cierre. A partir del compás 94 continúa el mismo planteamiento rítmico. Durante este pasaje, el discurso se articula mediante la alternancia de diferentes agrupaciones rítmicas, entre las que destacan seisillos, cinquillos, grupos de cuatro corcheas y tresillos. Tras cada grupo de cinquillos de semicorchea se produce una desaceleración del gesto mediante figuras de mayor duración y menor densidad de notas, generando una sensación de expansión temporal. En el compás 95 este proceso culmina en una blanca con puntillo acompañada de un <i>glissando</i> descendente, que da paso a una sucesión de dos grupos de cinquillos de semicorchea en <i>fortissimo</i>. En este nuevo impulso continúa el desarrollo de los intervalos de quinta, que se mantienen hasta el compás 97. En este grupo, los cinquillos se transforman en seisillos de semicorchea, incorporando
------------------------------------	----------	---

	además intervalos de segunda que enriquecen el material interválico. En el compás siguiente se produce un proceso de disminución rítmica que incrementa progresivamente la densidad del discurso. Este pasaje constituye una clara manifestación del concepto <i>Spins</i> que da título a la obra, ya que el material parece girar continuamente sobre sí mismo mediante la repetición y transformación de sus células rítmicas e interválicas. La subsección concluye con una acumulación progresiva de notas que desemboca, en <i>diminuendo y rit. Molto</i>, en un trino final que pone fin al episodio.
--	---

Tabla 8. Sección 5.

Las dos primeras subsecciones presentan diversos puntos de anclaje que contribuyen a su unidad interna, a pesar de desarrollar materiales diferenciados. En la primera subsección, los trinos constituyen el elemento generador del discurso, ya que aparecen al inicio de la frase y sirven como base para su posterior desarrollo. Por el contrario, en la segunda subsección el trino se sitúa al final del proceso, funcionando como elemento conclusivo del desarrollo precedente.

De igual manera, ambas subsecciones comparten fórmulas de cierre características que ya habían aparecido anteriormente en la sección 2 de la obra. Estos cierres de frases o de impulsos gestuales se articulan mediante *glissandi* ascendentes, frecuentemente situados antes o después de un calderón. La recurrencia de estos recursos contribuye a reforzar la cohesión del desarrollo de los *Spins*, generando una sensación de continuidad entre pasajes que, aunque presentan materiales distintos, son percibidos como parte de un mismo proceso discursivo y mantienen una clara unidad dentro del desarrollo.

Subsección 3 (c.c. 101-	En esta última subsección de la sección 5 aparece por última vez en la obra el motivo <i>Spells</i> . Comprende los compases 101 y 116 y mantiene las
--------------------------------	---

116)	características que han definido sus anteriores apariciones. Así, se indica <i>Lento</i> y <i>dolcississimo</i> en dinámica <i>pianissimo</i>, elementos que configuran el carácter evocador y misterioso asociado a estos pasajes de encantamiento. El episodio comienza con la cabeza del motivo, que en el compás siguiente presenta una variación mediante un trémolo, recurso que no había aparecido anteriormente en este material temático. Este trémolo conduce a un trino en la voz superior acompañado de un <i>glissando</i> ascendente que culmina en un armónico. En el compás 106 se produce el cierre mediante la fórmula conclusiva característica del motivo <i>Spells</i>, la más recurrente de todos los pasajes vinculados a los encantamientos a lo largo de la obra. En el compás 108 reaparece de forma efímera la cabeza del motivo. Tras una censura en el compás 110, se presenta en el compás 111 un impulso en <i>forte</i> que recorre las cuatro cuerdas del violonchelo y desemboca en un trino en el compás 112. En el compás 113 surge un gesto similar que conduce nuevamente hacia la segunda fórmula de cierre característica, ya presentada en secciones anteriores. Esta consiste en una nota larga con trino y <i>glissando</i> ascendente en <i>diminuendo</i> hasta la desaparición completa del sonido. Los compases finales, del 111 al 116, poseen un marcado carácter cadencial y generan la sensación de una posible conclusión de la obra. Para ello se recurre en dos ocasiones a las fórmulas de cierre características del motivo <i>Spells</i>, siendo la última de naturaleza claramente disolutiva, al extinguir progresivamente el sonido hasta su desaparición.
------	--

Tabla 9. Sección 5.

A tempo primo $\text{♩} = 63-76$

Frase 1 *pp* *mf*

AMPLIACIÓN RÍTMICA

CIERRE CARACTERÍSTICO *poco rit* *gliss.* *pp*

A tempo

Frase 2 *pp* *mf*

DESARROLLO RÍTMICO TRINO

MISMO GESTO MELÓDICO

TRINO COMO ELEMENTO GENERADOR DEL DISCURSO

Ilustración 18. c.c. 80-87.

Lento *dolcissimo*

TEMA SPELLS DESARROLLADO

N **SP**

ST

pp *mf*

Ilustración 19. c.c. 101-106.

SECCIÓN 6

La sección 6 abarca desde el compás 117 hasta el final de la obra, en el compás 131. Esta última sección, marcada con la indicación *a tempo primo*, se basa principalmente en un *bariolage* de carácter codal que utiliza las cuatro cuerdas del violonchelo mediante un gesto descendente.

Los tres primeros compases de la sección están formados por una sucesión de seis grupos de ocho fusas con la indicación *molto flessibile*. Este *bariolage* se construye a partir de diferentes notas en cada cuerda: dentro de cada grupo de cuatro fusas, tres corresponden a armónicos y una a una cuerda al aire. Aunque cada compás mantiene la misma disposición rítmica y el mismo patrón de escritura, las alturas empleadas varían en cada uno de ellos.

En el compás 119 aparece el último grupo de *bariolage* con armónicos, que conduce mediante un *crescendo* hasta *fortissimo* al pasaje del compás 120. En este nuevo episodio

se desarrolla el gesto anterior mediante un *bariolage* que combina notas al aire y notas pisadas. Además, se alterna la dirección del movimiento, presentando un recorrido oblicuo y descendente cada dos compases.

El compás 124 cierra este pasaje con un trémolo acompañado de un *glissando* ascendente que culmina en un calderón sobre la nota final. A continuación, en el compás 125, se presenta el último impulso del *bariolage*, señalado con la indicación *più mosso* y desarrollado en el registro grave del instrumento. Este episodio comienza con dos grupos de ocho fusas y, en el compás siguiente, se produce un efecto de *rallentando* por aumentación rítmica mediante la utilización de un seisillo y un cinquillo, todo ello en *diminuendo*. Este último impulso funciona como un episodio de enlace entre los pasajes precedentes y la sección final de la obra.

Desde el compás 127 hasta el final se indica un *Lento misterioso* en dinámica de *piano*. Este pasaje actúa como una cadencia conclusiva en la que se desarrolla una progresiva evolución tímbrica del sonido. Se produce una gradual degradación sonora, donde las notas largas se transforman paulatinamente en diferentes armónicos, alcanzados mediante *glissandi* ascendentes que se combinan en dobles cuerdas con otras notas. Este proceso culmina en la última doble cuerda de la obra, formada por una octava de *do#* producida mediante la combinación de una cuerda al aire y un armónico.



Ilustración 20. c.c. 118-120.



Ilustración 21. c.c. 125-126.



Ilustración 22. c.c. 127-131.

3.2.3 Organización del sonido

Spins and Spells se considera una obra de lenguaje contemporáneo, es por ello por lo que no se articula mediante un sistema de tonalidad funcional como el que encontramos en otros estilos musicales.

La música de Kaija Saariaho se caracteriza por un lenguaje contemporáneo alejado de la tonalidad funcional tradicional, donde el interés principal no reside en las progresiones armónicas clásicas, sino en el color del sonido, la resonancia y la transformación tímbrica.

Influida por la música espectral y por la investigación acústica del sonido, Saariaho construye sus obras a partir de texturas, contrastes de densidad y centros sonoros flexibles, creando una sensación de movimiento y tensión que no depende de relaciones tonales convencionales.

El pensamiento armónico de Saariaho surge directamente de la investigación tímbrica y del análisis del sonido instrumental. A partir de grabaciones y análisis espectrales de sonidos del violonchelo, la compositora comienza a construir estructuras armónicas buscando progresiones tímbricas perceptibles y encontrando una organización sonora basada en la resonancia y en los armónicos naturales (Saariaho, 1995).

En *Spins and Spells*, esta concepción sonora se manifiesta mediante el uso de una *scordatura* que modifica las quintas naturales del violonchelo. Concretamente, la cuerda *re* se afina un semitono por debajo, obteniendo un *do#*, mientras que la cuerda de *do* se afina un tono y medio más grave, hasta alcanzar un *sib*. De este modo, las cuerdas quedan organizadas, de grave a agudo, como *sib-sol-do#-la*. Esta nueva disposición genera una sonoridad particular y favorece la aparición de determinados intervalos, especialmente terceras y sextas, que adquieren una notable relevancia a lo largo de la obra.

Aunque la pieza no está concebida a partir de funciones tonales, la reiteración de determinadas relaciones interválicas contribuye a la construcción de una identidad sonora característica. La presencia recurrente de estos intervalos puede observarse en numerosos pasajes de la partitura. A continuación, se presentan algunos ejemplos que ilustran cómo Saariaho emplea estas relaciones interválicas para configurar el lenguaje sonoro de la obra. En cada ejemplo se muestra la escritura original de la partitura y, de forma complementaria, una segunda línea inferior que refleja las alturas reales producidas por la *scordatura*, permitiendo apreciar con mayor claridad las relaciones interválicas.

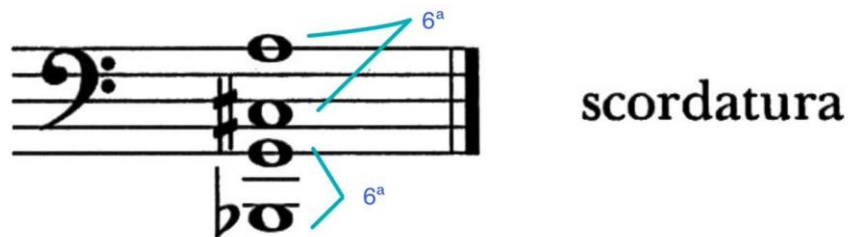


Ilustración 23. Scordatura.

Este bloque contiene dos ejemplos de *scordatura*. A la izquierda, se muestra un fragmento de la partitura para Cello y Sounding. El Cello está en solfa con una clave de sol y una armadura de una bemo (Bb). El Sounding está en solfa con una clave de sol y una armadura de una bemo (Bb). Se indica 'II, I' y 'pp'. Se muestran cuatro intervalos de sexta menor (6ª) entre las alturas reales y las escritas. A la derecha, se muestra un fragmento de la partitura para Cello y Sounding. El Cello está en solfa con una clave de sol y una armadura de una bemo (Bb). El Sounding está en solfa con una clave de sol y una armadura de una bemo (Bb). Se indica '6' y 'SP'. Se muestran cuatro intervalos de sexta menor (6ª) entre las alturas reales y las escritas.

Ilustración 24. c.1.

Ilustración 25. c.6.

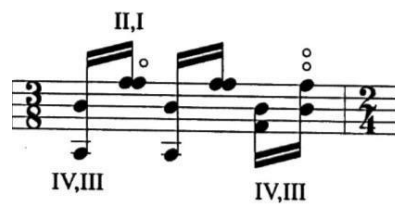


Ilustración 26. c.27.

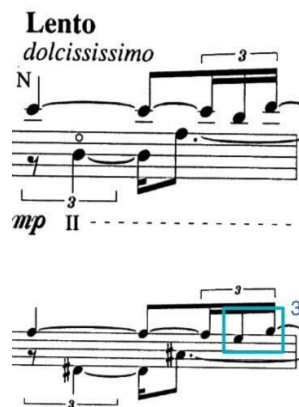


Ilustración 27. c.34.

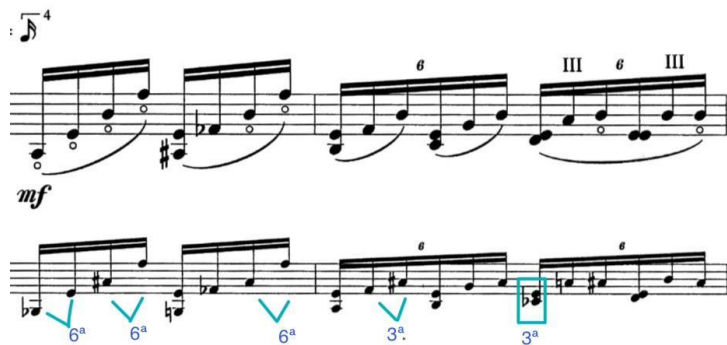


Ilustración 28. c.c. 62-63.

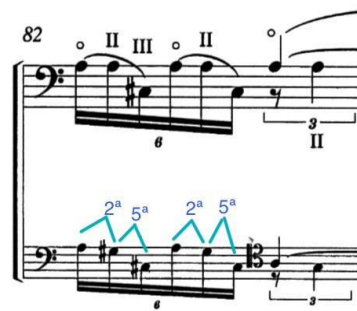


Ilustración 29. c.82.

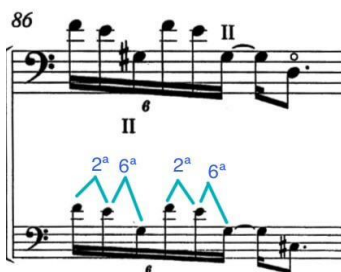


Ilustración 30. c.86.

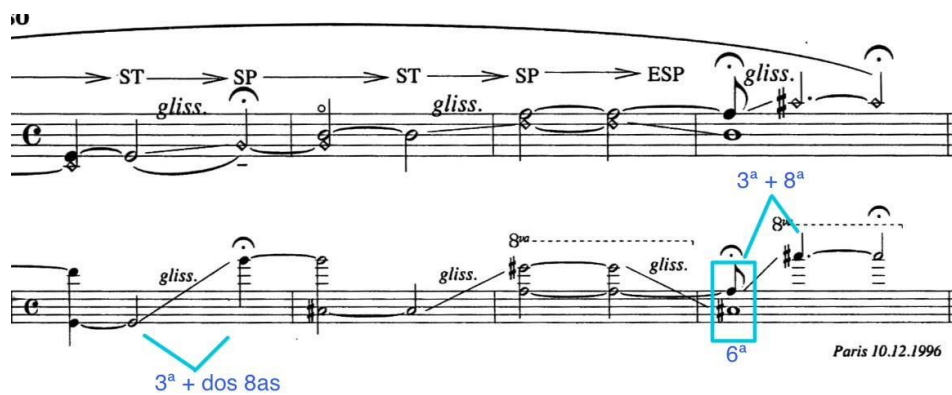


Ilustración 31. c.c. 128-131.

3.3 Reflexión interpretativa y personal

El proceso de estudio de *Spins and Spells* ha supuesto un cambio significativo en mi forma de abordar el instrumento dentro de la música contemporánea, especialmente en lo que respecta a la relación entre control técnico y construcción del sonido. A diferencia del repertorio más tradicional, en esta obra la prioridad no se centra en la proyección de una línea melódica clara, sino en la exploración del timbre, la textura y la transformación progresiva del sonido. Esta idea ha condicionado por completo mis decisiones interpretativas y mi forma de estudiar

3.3.1 Primeros retos: lectura y comprensión de la partitura

Considero que el primer reto que sucede al enfrentarse a la obra es la escritura, al menos para mí, que nunca había tocado este tipo de música propia del repertorio contemporáneo. Primero de todo, entender las notas en *scordatura*, que, a pesar de estar claramente escritas en la partitura destinada al intérprete, muchas veces era costoso comprender si la nota era pisada o cuerda al aire o en qué cuerda se estaba realizando.

En mi caso, comencé a tocar la obra con la versión de dos líneas, donde además de la partitura para el intérprete se muestra una línea inferior que muestra las notas que deberían sonar realmente. Gracias a trabajar con esta versión, pude encontrar fallos de lectura que estaba realizando después de llevar ya un tiempo estudiando la obra, observando que había notas que no estaba afinando correctamente o que estaba realizando de una manera errónea.

También hubo muchos pasajes que no entendía cómo debían realizarse, a pesar de mirar la partitura y guiarme por las instrucciones escritas. En numerosas ocasiones se trataba de técnicas extendidas, como por ejemplo los trinos en *glissando*. Por ello, tuve que recurrir durante este proceso a numerosos vídeos de intérpretes donde se podía observar con claridad el trabajo de ambas manos y el manejo del arco.

3.3.2 Construcción técnica de la obra: trabajo de armónicos y la importancia de la mano derecha

Uno de los primeros retos que encontré dentro de la parte técnica de la obra, fue la dificultad de mantener la afinación y la claridad de los armónicos. El comienzo de la obra

contiene en su mayoría una sucesión de armónicos que van alternándose entre las diferentes cuerdas del violonchelo. Encontrar la posición exacta para ser capaz de reproducir un armónico limpio y afinado es muy exigente, por lo que durante mi estudio dediqué mucho tiempo a investigar sobre la posición idónea de mis manos izquierda y derecha.

En un primer momento creí que todo el trabajo recaía en la mano izquierda, por lo que probé cambiar el ángulo para intentar encontrar el mejor sonido de los armónicos. En concreto, en la cuerda más grave, en el *sib*, se realiza un armónico que debe resonar como un *fa*. Ese armónico, en mi violonchelo, es especialmente difícil de realizar debido a que el mínimo movimiento puede provocar la aparición de un armónico distinto, llegando incluso a sonar hasta tres armónicos diferentes, algo que no ocurre en las demás cuerdas de mi violonchelo.

Intentando descubrir la causa y, sobre todo, la forma de conseguir la nota requerida, descubrí que, generando una presión mínima sobre la cuerda, este armónico resaltaba con mayor facilidad.

Este proceso de búsqueda me llevó a descubrir que la producción de los armónicos no dependía exclusivamente de la colocación de los dedos de la mano izquierda, sino de una compleja interacción de ambas manos, donde la mano derecha adquiriría un papel fundamental en la construcción del sonido. El arco adquiere una enorme importancia en la realización de armónicos, donde el punto de contacto, la presión, y la velocidad son determinantes en el resultado sonoro. La combinación de estos tres parámetros permitió una mejora considerable en la realización de los armónicos. En mi violonchelo y dentro de mi propia interpretación, he descubierto que se consiguen mejores resultados cuanto mayor es la velocidad y la ligereza del arco y cuanto más cerca se encuentra este del puente.

Además, durante mi proceso de estudio probé un arco completamente distinto al mío, de mayor calidad y, sobre todo, mucho más ligero. Pude comprobar que los armónicos sonaban con muchísima más facilidad, por lo que también intervienen factores externos a la propia interpretación individual.

3.3.3 Coordinación física y técnicas extendidas

Otro punto difícil al que tuve que enfrentarme fue la coordinación física, tratando de realizar técnicas que nunca antes había desarrollado con tanto empeño. En este caso, la combinación de técnicas extendidas con el arco como el *sul ponticello* y el *sul tasto*.

En esta obra se incorpora un plano más allá de lo que la música convencional tradicional propone. El arco debe modificarse y transformarse en cuestión de segundos, alterando constantemente su trayectoria, ya que la partitura indica con precisión desde qué punto hasta qué punto debe desplazarse el punto de contacto.

Todo ello, sumado a otros parámetros que deben tenerse en cuenta simultáneamente, como la afinación, el ritmo y las notas que se están interpretando, puede llegar a ser un proceso largo de comprender y dominar. Además, se suma la realización de otras técnicas como los *glissandi* o los trinos, por lo que deben coexistir varios planos técnicos del violonchelo en un mismo instante.

3.3.4 La búsqueda del sonido y el color tímbrico

Relacionado con estos cambios del punto de contacto en el arco se encuentra la cuestión de color y el sonido de la obra. Tuve que aprender a no buscar un sonido bonito y puro, ya que no es eso lo que esta música persigue. Dejar de centrar mi atención en la calidad tradicional del sonido fue también un proceso mental importante durante mi estudio.

La obra utiliza técnicas extendidas que buscan una sonoridad completamente alejada de la tradición. En el caso del *sul ponticello*, se persigue un sonido metálico y muy granuloso. También aparece la idea de la transformación gradual del sonido, donde ésta atraviesa distintos puntos del arco y genera desarrollos o degradaciones tímbricas.

Por otro lado, el *sul tasto*, busca un sonido completamente opuesto, un sonido aterciopelado, suave y más relacionado con los pasajes de carácter melódico, especialmente aquellos asociados a los *spells*.

3.3.5 Decisiones interpretativas personales

En cuanto a las decisiones personales tomadas para la interpretación, la partitura no refleja ningún arco concreto, sino únicamente ligaduras de expresión musical. Por ello, en

muchas ocasiones era imposible o muy difícil reproducir exactamente los arcos que sugerían dichas ligaduras. Debido a ello, he debido escoger ciertos cambios de arco basándome en la intención de no interrumpir el sonido, especialmente cuando se trataba de armónicos, que son mucho más delicados y perceptibles al oído. También, he decidido modificar algunos arcos para favorecer mi propia comodidad física, intentando respetar los planos del violonchelo y siempre tratando de llegar a los puntos fuertes o de apoyo cerca del talón, lo que facilitaba el control técnico y el manejo de determinados pasajes.

Además de estos cambios de arco, traté de establecer una diferenciación tímbrica y expresiva a través de las distintas zonas del arco. En determinados pasajes busqué un sonido más etéreo, ligero y delicado utilizando preferentemente la punta del arco, aprovechando la menor densidad sonora y la sensación de suspensión que ofrece esta zona. Por el contrario, en aquellos momentos que requerían una mayor energía, intensidad o control, procuré situarme más cerca del talón, donde el peso natural del brazo y la mayor estabilidad del arco permitían obtener un sonido más terrenal, sólido y definido.

En cuanto a otras decisiones interpretativas, tras probar distintas posibilidades y versiones, descubrí que me resultaba más natural y producía mejores resultados interpretar la obra buscando la continuidad sonora. Por ello, he tratado de realizar un *legato* constante en numerosos pasajes para favorecer el desarrollo progresivo del sonido y encontrar una dirección clara dentro del discurso musical.

Todas estas decisiones no responden únicamente a cuestiones técnicas, sino también a una intención expresiva, tratando de reforzar los contrastes de carácter y la continuidad sonora presentes en la obra.

3.3.6 Relación física y gestual con la obra

La música de Kaija Saariaho exige también una relación física muy estrecha con el instrumento. Considero que en *Spins and Spells* este aspecto interviene de manera fundamental. Durante toda la obra aparecen pasajes contruidos a partir de estructuras y gestos que contienen ya un movimiento técnico interno. Un ejemplo claro aparece al comienzo de la obra, donde existe un gesto que se transforma progresivamente a través del arco, comenzando de manera pequeña y delicada para aumentar gradualmente en forma y sonoridad.

Durante mi proceso interpretativo, tratar de seguir y comprender estas formas construidas principalmente mediante el arco me permitió entender mejor la música y la gestualidad propias de las obras de Saariaho. En particular, cada vez que interpretaba la subsección 3 de la sección 3 (c.c. 45-53), tenía la sensación de estar intentando recrear un gesto muy concreto: el de una mariposa. Este gesto recuerda inevitablemente a la obra posterior *Sept Papillons*, por lo que considero que esta simbología y esta gestualidad se encuentran profundamente presentes dentro de la escritura para violonchelo de Saariaho.

3.3.7 Evolución del proceso de estudio

Una vez superado el proceso de lectura, que considero el más largo de afrontar y que requirió una inversión de tiempo mayor de la que inicialmente había previsto, tuve que integrar todas las notas y técnicas escritas dentro de una misma interpretación. Este proceso fue también muy extenso, ya que inicialmente me resultaba imposible realizar la obra en un *tempo* cercano al requerido. Durante mucho tiempo trabajé los distintos pasajes a negra = 40, intentando incorporar simultáneamente todos los aspectos técnicos necesarios. Poco a poco fui aumentando la velocidad del metrónomo, observando que algunos fragmentos resultaban más accesibles que otros.

El tercer paso de mi estudio consistió en tratar de comprender el estilo de la compositora y la sonoridad que busca en esta obra. Dediqué mucho tiempo a escuchar otras obras de Saariaho para comprender mejor el universo sonoro de *Spins and Spells*. También escuché distintas versiones de la misma obra realizadas por diferentes intérpretes para conocer diversas maneras de abordar los pasajes y sus intenciones musicales. Durante este proceso traté incluso de exagerar las técnicas extendidas para explorar los límites sonoros del instrumento, buscando asumir riesgos tímbricos y alejándome deliberadamente de una interpretación simplemente «correcta». Todo ello me ayudó a comprender con mayor profundidad las intenciones musicales presentes en la obra y en el lenguaje compositivo de Kaija Saariaho.

3.3.8 Valoración final

En resumen, el estudio de esta obra me ha llevado un paso más allá como violonchelista, descubriendo otro tipo de música y una sonoridad muy alejada de aquello a lo que estaba acostumbrada.

En este sentido, he experimentado momentos en los que el proceso de mejora fue lento. Los aspectos más complejos de la obra han sido, en primer lugar, la lectura y comprensión de la partitura y de la sonoridad que ésta propone, así como determinadas técnicas exigidas, especialmente los armónicos y las técnicas extendidas realizadas con el arco.

A pesar de ello, este proceso de trabajo me ha permitido profundizar en el conocimiento de mi violonchelo y sus límites más de lo habitual, descubriendo parámetros que nunca había explorado y observando cómo reacciona el instrumento ante ellos.

Esta exploración personal del sonido y la interpretación se ve directamente relacionada con otra idea que ha cobrado importancia a lo largo del proceso: la libertad interpretativa presente en la música de Saariaho. Esta percepción se vio reforzada al observar interpretaciones recientes en sus obras, en particular durante la edición de 2026 del Concurso Internacional de Violonchelo *Queen Elisabeth*, que tuvo lugar de manera simultánea a mi proceso de investigación y estudio, y en el que la obra *Lullaby* formó parte de la primera ronda como obra obligatoria. En este contexto, tuve la oportunidad de escuchar a numerosos intérpretes de alto nivel abordar una misma obra de la compositora. Resultó especialmente interesante comprobar cómo determinados pasajes eran interpretados de maneras muy diferentes entre sí, tanto desde el punto de vista sonoro como técnico. Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre el hecho de que, a diferencia de otros repertorios más consolidados dentro de la tradición interpretativa, la música de Saariaho continúa ofreciendo un amplio margen para la exploración personal y la toma de decisiones individuales por parte del intérprete.

Por ello, el proceso de estudio de la obra ha sido enormemente enriquecedor e interesante. Tras esta experiencia, me siento capaz de afrontar la interpretación de cualquier obra de la compositora y con ganas de seguir descubriendo música de este estilo, capaz de desafiar al intérprete más allá de los aspectos puramente musicales y técnicos.

4 CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido profundizar en la figura de Kaija Saariaho y en su aportación al repertorio contemporáneo para violonchelo a través del estudio de *Spins and Spells*. El análisis realizado ha puesto de manifiesto cómo la compositora desarrolla un lenguaje musical propio en el que el timbre, la textura y la transformación progresiva del sonido adquieren una función estructural fundamental, estrechamente vinculada a las influencias de la música espectral y a su interés por la exploración sonora. Los resultados obtenidos permiten comprender que, en la música de Saariaho, el sonido deja de ser un mero vehículo de la escritura para convertirse en el eje principal del discurso musical.

Asimismo, el estudio de la producción para violonchelo de la compositora ha permitido identificar rasgos comunes dentro de su escritura instrumental, como la utilización de armónicos, *glissandi*, trémolos, dobles cuerdas, técnicas extendidas y procesos continuos de transformación tímbrica. La estrecha colaboración mantenida con el violonchelista Anssi Karttunen desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de este lenguaje, contribuyendo a ampliar las posibilidades expresivas y técnicas del instrumento.

En relación con *Spins and Spells*, el análisis formal ha permitido comprender la organización de la obra a partir de la alternancia y transformación de los gestos denominados por la compositora como *spins* y *spells*. Del mismo modo, se ha constatado la importancia de elementos como la *scordatura*, la notación contemporánea y las técnicas extendidas en la construcción de la identidad sonora.

Estos recursos no actúan únicamente como elementos técnicos, sino que participan activamente en la configuración del discurso musical y de la expresividad de la obra.

Por otra parte, la integración del análisis musical con la práctica interpretativa ha permitido alcanzar el objetivo principal de este trabajo: establecer una relación entre el estudio teórico y la interpretación instrumental para desarrollar una propuesta interpretativa fundamentada. El proceso de estudio ha evidenciado que la comprensión del contexto estético y de los recursos compositivos de Saariaho resulta esencial para afrontar la interpretación de la obra de manera coherente.

Desde una perspectiva personal, este trabajo ha supuesto una ampliación de mi experiencia como intérprete, permitiéndome acercarme a un repertorio poco habitual dentro de mi formación y descubrir nuevas formas de relación con el instrumento. El estudio de *Spins and Spells* me ha llevado a replantear aspectos relacionados con la producción del sonido, la gestualidad instrumental y el desarrollo tímbrico, contribuyendo significativamente a mi desarrollo artístico.

Finalmente, esta investigación pone de manifiesto la necesidad de seguir profundizando en el estudio de la música para violonchelo de Kaija Saariaho y, en particular, de obras como *Spins and Spells*, que cuentan todavía con una presencia limitada dentro de la investigación académica. En este sentido, el trabajo pretende contribuir a la difusión y comprensión de una obra que ocupa un lugar relevante dentro del repertorio contemporáneo para violonchelo y que ofrece amplias posibilidades de estudio tanto desde la investigación como la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- Cal Performances. (2015). *Eco ensemble* [Notas de programa]. https://www.calperformances.org/learn/program_notes/2015/pn_eco.pdf
- Díaz de la Fuente, A. (2016). *El sonido de Kaija Saariaho*. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, (23), 153-164.
- Jormalainen, A. (Octubre de 2022). *Trusted interpreters*. <https://www.fmq.fi/>
- Karttunen, A. (11 de enero de 2007). *Notes on light*. <https://saariaho.org/works/notes-on-light>
- Karttunen, A. (1998). *Spins and Spells*. [Grabación]. Spotify. https://open.spotify.com/album/6uXtmwtAjr3JjOcIyqYE6M?si=LT05nsBHTKe2DgXK_7qDJA
- Canal Medici.tv. (21 de marzo de 2023). *Musicians: Kaija Saariaho – An exclusive video podcast hosted by James Jolly*. [Archivo de vídeo]. YouTube. https://youtu.be/WMcRl4gl9bc?si=gmW_FUEvXyEH9pO7
- Muziekgebouw aan 't IJ. (2025). *Saariaho Festival*. [Programa de festival]. <https://www.yumpu.com/nl/document/read/70174779/2025-03-13-16-kaija-saariaho-festival>
- Moisala, P. (2009). *Kaija Saariaho*. University of Illinois Press.
- Pousset, D. (2000). *The works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel and Marc-André Dalbavie—Stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo*. Contemporary Music Review, 67-110. <http://dx.doi.org/10.1080/07494460000640371>
- Queen Elisabeth Competition. (2026). *First round Cello 2026*. <https://queenelisabethcompetition.be/en/competitions-details-the-competition-rounds-seances/events/first-round-cello-2026/>

Saariaho, K. (1995). *Harmony in music today* [Archivo PDF]. <https://saariaho.org/media/pages/texts/b2e5e0ffc4-1768898621/kaija-saariaho-harmony-in-music-today.pdf>

Saariaho, K. (s. f.). *Meet the composer: Kaija Saariaho in conversation with Tom Service* [Archivo PDF]. <https://saariaho.org/media/pages/texts/e1e5ddfc6a-1767627091/meet-the-composer-kaija-saariaho-and-tom-service.pdf>

Saariaho, K. (s. f.). *Sept Papillons*. <https://saariaho.org/works/sept-papillons>

Saariaho, K. (1997). *Spins and Spells*. <https://saariaho.org/works/spins-and-spells>

Saariaho, K. (1997). *Spins and Spells*. (Violonchelo). Chester Music.

Van Herck, B. (2021). *Spatiality as creativity in the music of Kaija Saariaho: A reflection with a focus on Lichtbogen*. Studies on Music.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. c.1.	29
Ilustración 2. c. 3.	29
Ilustración 3. c.c. 6-7.	30
Ilustración 4. c.c. 10-11.	30
Ilustración 5. c.c. 16-19.	30
Ilustración 6. c. 22.	32
Ilustración 7. c.c. 22-24.	32
Ilustración 8. c.c. 25-27.	32
Ilustración 9. c.c. 28-31.	32
Ilustración 10. c.c. 34-38.	36
Ilustración 11. c.c. 41-42.	37
Ilustración 12. c.c. 43-45.	37
Ilustración 13. c.c. 50-54.	37
Ilustración 14. c.c. 56-57.	39
Ilustración 15. c.c. 58-60.	39
Ilustración 16. c.c. 61-63	39
Ilustración 17. c.c. 73-79.	39
Ilustración 18. c.c. 80-87.	44
Ilustración 19. c.c. 101-106.	44
Ilustración 20. c.c. 118-120.	45
Ilustración 21. c.c. 125-126.	45
Ilustración 22. c.c. 127-131.	46
Ilustración23. <i>Scordatura</i>.	47
Ilustración 24. c. 1.	47
Ilustración 25. c. 6.	47
Ilustración 26. c. 27.	48
Ilustración 27. c. 34.	48
Ilustración 28. c.c. 62-63.	48
Ilustración 29. c. 82	48

Ilustración 30. c. 86.	48
Ilustración 31. c.c. 128-131.	48

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Sección 1. 27

Tabla 2. Sección 1. 28

Tabla 3. Sección 1. 29

Tabla 4. Sección 3. 33

Tabla 5. Sección 3. 34

Tabla 6. Sección 3. 36

Tabla 7. Sección 5. 41

Tabla 8. Sección 5. 42

Tabla 9. Sección 5. 43

ANEXOS

SPINS AND SPELLS

Kaija Saariaho (1996)

Dolce, agitato $\text{♩} = 63-76$
sempre poco rubato *rit. into semiquavers*

Cello

N

II, I
pp

3 $\text{♩} = 63-76$ **N**

mp

6 **SP** **poco rit.** **Lento** **II** **SP** **ST**

III **tr** **pp**

A tempo

10 **N** **mp** **N**

14 **SP** **gliss.**

rit. **Lento** **N** **espressivo** **II** **energico**

18 **SP** **mf** **tr** **f** **gliss.**

23 **N** **SP** **gliss.** **f sempre**

26 **II, I** **IV, III** **IV, III** **SP** **tr** **III II** **mp**

© 1997 Chester Music Ltd

All rights reserved
 Printed in England

2

30 *mf* *tr* *mp* *f* *tr* *N* *III* *II* *II* *III* *II* *I* *II*

33 *rit. molto* *Lento* *dolcissimo* *p* *mp* *tr* *SP* *ST* *II* *III*

39 *A tempo primo* *sempre energico* *poco sfz* *p* *N* *I* *SP*

43 *rit. into sextuplets* *II, I* *III*

46 *II, I* *III*

50 *Libero* *a tempo primo* *SP* *N* *SP* *II* *III*

55 *II, I* *SP* *N* *f*

58 *ff* *fff* *ff* *II* *I* *IV* *IV* *5* *5*

61 *mf*

64 *glissando notes change gradually into natural harmonics*

68 *p*

subito lento
dolce, legatissimo
tr

73 *SP* *ST*

A tempo primo $\text{♩} = 63-76$

80 *ST* *N* *poco rit.* *gliss.* *pp*

A tempo

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

88 *N* *II* *IV* *II* *gliss.* *mf*

93 *gliss.* *IV* *gliss.* *ff*

4

97

rit. molto Lento
dolcissimo
 100

A tempo primo ($\text{♩} = 63-76$)
molto flessibile
 107

113

118

121

Lento **Più mosso**
 124

Lento misterioso
 127