

La compositora finlandesa Kaija Saariaho. Música que llega del frío

Carlos Barreiro Ortiz

Ella es casi transparente, como se afirma de las mujeres escandinavas en donde el hielo de los largos inviernos afina la piel. Pero, además, es etérea. Y su permanencia en la tierra es apenas el resultado previsible de la ley de la gravedad. Y, si no fuera poco todo esto, posee un oído de tal sutileza que le permite involucrar en su música las estéticas y los procesos sonoros más inesperados.

En 1989, cuando Kaija Saariaho (n. 1952) estuvo en Colombia para asistir al primer Festival de música contemporánea, apenas figuraba como compañera del compositor Jean-Baptiste Barrière. En aquella ocasión, el músico francés inundó el espacio circular del Planetario Distrital con el torrente sonoro de múltiples parlantes que llenaban la sala con experiencias inéditas en el país.

Desde entonces, Saariaho ha impuesto sin prisa la individualidad de su perfil estético hasta convertirse en una de las estrellas de la heterogénea escena internacional de la música. El estreno en el año 2002 de su primera ópera en el Festival de Salzburgo fue todo un acontecimiento rodeado de expectativas. *L'amour de loin*, con libreto del escritor franco-libanés Amín Maalouf (1949), relata en cinco actos la trágica historia

de amor de un legendario trovador francés del siglo XII de nombre Jaufré Rudel. Los críticos aplaudieron el soberbio espectáculo y los rasgos sorprendentes de una partitura que recrea con más fuerza los elementos característicos de sus primeras obras. Allí, el empleo de la tecnología electrónica se aplica como medio para expandir la música, en un alarde de transparencia en donde flauta, arpa y percusión enmarcan el timbre del laúd y su evocación del trovador. En la escena final, el agua que cubre el escenario refleja la luz a manera de un prisma. Los cantantes solistas que representan los personajes aparecen en torres de vidrio con escaleras interiores de donde descenderán al final, solo para morir. La ópera se representó luego en el Teatro del Chatelet de París, en Estados Unidos y en la Ópera Nacional de Helsinki.

Para llegar a este punto, Saariaho ha estado rodeada de promisorias figuras de su generación. En la década de 1980 hizo parte del grupo Ears Open! que irrumpió de manera brillante en la escena musical finlandesa con el ímpetu de nuevos gestos en un territorio colonizado por el legado nacionalista de Jean Sibelius (Eramos activos e interesados. Si alguno encontraba un disco singular, todos queríamos escucharlo).

A este grupo también perteneció Magnus Lindberg (1958), con la sonoridad exacerbada de su estilo, que culmina en 1985 con los extremos orquestales de *Kraft*

Así, como resulta casi imposible encasillar *L'amour de loin* en una escuela o en una categoría específica (ella insiste en una cierta influencia de la ópera *San Francisco de Asís* de Olivier Messiaen), en un momento en donde los ismos estéticos tan propios del siglo XX se han desvanecido sin remedio, el sonido de Saariaho es único y se gobierna por leyes que son de su propio cuño (Tal vez, el último de los ismos conocido sea la llamada Música Espectral y su exploración microtonal de las dimensiones múltiples del interior del sonido).

Una de las obras cruciales de la ascendente carrera de Kaija Saariaho proviene de 1988. Su pieza radiofónica *Stilleben* (Naturaleza muerta con paisaje en movimiento a través de la ventana) obtuvo el Premio Italia y, luego, el prestigioso Ars Electronica en Austria. Es esta una pieza de movimiento vertiginoso: frente a la ventanilla del tren el paisaje se esfuma en la oscuridad, y los vidrios empiezan a reflejar entonces el rostro de los pasajeros. Experiencia poética del proceso-gradual de cambio y manifiesto autobiográfico de su propio trayecto entre Helsinki y París, donde reside desde 1982. En recompensa a su labor en Francia y en el IRCAM el gobierno de ese país le otorgó en 1997 la orden de Caballero en Artes y Letras.

Las partituras de Saariaho revelan desde los títulos la profundidad de sus asociaciones. *Verblendungen* sugiere al oyente cerrar los ojos; en *Lichtbogen* (Arco de luz) deberá imaginar los arcos luminosos de la luz nórdica; una de las lunas de Júpiter, en *Io*; el retiro plácido en un escondido jardín (*Jardín secreto*) o la contemplación del firmamento estrellado y el microcosmos de una flor que propone *Pétals*. Es decir, la forma en la música de Saariaho respeta la lógica del





sueño. Y, en ella, el elemento fundamental tímbrico de su estilo se convierte en otra metáfora, un poco a la manera del colorido neo-impressionismo del compositor japonés Toru Takemitsu. Todo ese tejido se construye a través de sencillas oposiciones, de continuos cambios entre situaciones que la aplicación de la informática contribuye a definir. De esa manera, delimita las fronteras entre las cuales esa música circula.

Para explicar la particular relación de la música de la compositora finlandesa con elementos visuales debemos recordar sus estudios de arte y diseño en Helsinki como actividad previa a su ingreso a la Academia Sibelius, donde estudió con Paavo Heininen en el período 1976-1981.

Al inicio de su carrera, Saariaho compuso piezas vocales de melódica y delicada expresión. Muy pronto, el núcleo de su música se movió hacia el colorido tonal y la armonía como dos elementos que se complementan y relacionan entre sí. La música de Saariaho de la década de 1980 se caracterizó por superficies sonoras, ricas en detalle, a menudo agitadas entre tonalidades puras y ruido. No había allí estructura tradicional, contrapunto o pulso rítmico definido. La tendencia más reciente de su estilo muestra un perfil más nítido y una capacidad de expresión más enfática, donde los cambios de estado son más abruptos en medio de la recuperación evidente del trazo melódico.

La atención que el trabajo de Saariaho ha recibido se ilustra en las partituras compuestas para otros

tantos iconos de la actualidad musical. Para el Cuarteto Kronos compuso *Nymphea* en 1987, en el cual la aplicación de la informática revela una sonoridad que complementa el lacónico texto de Arseny Tarkovsky que los ejecutantes murmuran al final de la pieza. El título nos lleva también a las pinturas de Monet, a la [] imagen de la estructura simétrica del nenúfar, que flotando en el agua, se pliega, se transforma”. Las partituras orquestales *Du cristal* y *à la fumée* (1990) se escribieron para el director finlandés Esa-Pekka Salonen otro activista miembro de Ears Open! y, en conjunto, se complementan como si se tratara de una sola pieza. Dos caras de una misma idea: el cristal como ejemplo clásico del orden repetitivo, de la simetría; el humo, por el contrario, como un estado en constante metamorfosis. El orden y el caos. También ha compuesto para Gidon Kremer un concierto para violín y orquesta (Gaal Théâtre) y un ciclo de 5 canciones para la soprano norteamericana Dawn Upshaw (*Château de l'âme*) con textos tomados del hinduismo y de la antigüedad egipcia. En contraste, en *Amers* para violonchelo y orquesta (1998) la melodía es menos perceptible. Es una atmósfera comenta Saariaho Cuando estoy componiendo, a menudo dibujo. Imaginé el violonchelo como un marino navegando en todos los rumbos en un mar de sonoridades electrónicas e instrumentales .

Gisela Gronemayer le adjudica a su música la cualidad de una nueva sensualidad y la sutileza medi-

tativa de la transformación. Y en ese universo de insinuaciones, la poesía juega papel primordial: Saint-John Perse, Solveig von Schultz, Gunnar Björling, Guillaume Apollinaire o evocaciones de Shakespeare y de Kafka prestan sus voces al minucioso trabajo de Saariaho. La grabación del sello Online que recoge buena parte de ese repertorio vocal recibió, en el 2000, el premio al disco del año en una votación de los editores musicales de Finlandia.

No obstante, en ese ámbito que parece tan intelectual, es posible encontrar una pieza divertida como es *Monkey Fingers*, *Velvet Hand* para piano, cuyas líneas básicas provienen de la canción *Come Together* de los Beatles.

La alternativa que sugiere para Saariaho su reciente aparición en el escenario lírico de la ópera contrasta con sus afirmaciones anteriores acerca de ese controvertido género musical y también acerca de la sinfonía clásica. Sus razonamientos para explicar ese inesperado cambio de actitud no deja dudas acerca de esos nuevos propósitos: Las cuestiones de amor y muerte que precupan toda existencia humana, son un tema mayor de la ópera. Mi deseo viene de concentrarme sobre estos temas poderosos, explorar los sentimientos musicales que ellos evocan y, a través de mi música, aportar su lenguaje desconocido .

En ese sentido, sus más recientes proyectos operísticos parecen confirmar esa apreciación. En la capital austríaca se estrenó a finales del mes de noviembre del año 2006 con la actuación de la soprano finlandesa Pia Freund, *La pasión de Simone*, cuyo argumento reivindica la vida y las ideas de la filósofa francesa Simone Weil (1909-1943). Más que una ópera, la escenificación construye una especie de innovadora y ecléctica ceremonia musical al rededor de la trágica muerte del personaje, una de las voces filosóficas más heterodoxas del siglo XX. Al mismo tiempo, formula una reflexión sobre la condición humana. Simone Weil terminó sus días en la soledad ascética del exilio londinense para escapar de la persecución del nazismo a causa de sus ideas y de su ascendencia judía. El libreto de Amín Maalouf alcanza una dimensión casi mística en las quince estaciones en las que se divide, cuyo contenido es comparable a un Viacrucis, de acuerdo con Peter Sellars, el director escénico.

En el próximo mes de abril subirá a escena en el teatro del Chatelet de París la tercera ópera de Saariaho, precedida del generoso espacio que la prensa internacional le ha otorgado antes del estreno. *Adriana mater*, de nuevo con libreto de Maalouf y la intuición escénica vanguardista de Sellars, narra la tortuosa historia de Adriana, joven habitante de un pueblo golpeado por la guerra ¿acaso los Balcanes? que es raptada y violada por un miembro de su propia comunidad. El hijo que va a nacer al final de la guerra deberá enfrentar su pasado. “Los finlandeses tenemos una estrecha relación con la música” Ha declarado Saariaho en una entrevista. La gente tiende a ser tímida y aislada, lo que supone asumir una particular relación a la hora de expresarnos. La música es buena para todo ello.

Al levantarse el telón en la capital francesa en la primavera próxima para el estreno de *Adriana mater*, esa nueva creación de la compositora finlandesa mostrará que la reciente clarificación de su particular expresión sonora es, ante todo, la búsqueda de una especie de ordenamiento y jerarquía de los elementos de su música.



Kaija Saariaho: "seguir mi camino"

Entrevista realizada por Martin Anderson a la compositora Kaija Saariaho. Traducción y adaptación: Carlos Barreiro Ortiz*

[] La música de Kaija Saariaho se ha escrito a menudo pensando en sus amigos más cercanos. Músicos como Esa-Pekka Salonen o el violonchelista Anssi Karttunen aparecen allí casi desde el comienzo. En el desarrollo de la entrevista le pregunté, para empezar, qué tan importante ha sido esa colaboración tan directa.

Kaija Saariaho: La colaboración de los intérpretes es muy valiosa para mí. Sus reacciones luego de haber cantado, tocado o dirigido mi música me aportan cada vez más como compositora. De otra manera, la realimentación proviene de diversas culturas, lo que significa que existen algunas otras variables en procesos de cambio. Así, esos ejecutantes que conocen mi música, que perciben cómo está evolucionando y con quienes mantengo discusiones francas, llegan a ser esenciales.

Martin Anderson: ¿Compone música sabiendo de antemano que alguno de ellos será el intérprete?

Kaija Saariaho: A menudo esa es la manera como prefiero enfocar mis ideas. Cuando es una cantante, de seguro es muy importante. También con los instrumentistas es algo que me parece realmente inspirador.

Martin Anderson: ¿Puede todo esto alcanzar un efecto material en la partitura, algo así como llegar a pensar: Puedo casi oír a Gidon (Kremer) tocándola ?

Kaija Saariaho: De cierta manera. Imagino la música de una forma casi física a través de esas personalidades. La música que imagino no es en realidad la misma cuando suena pero la esencia del carácter permanece.

Martin Anderson: ¿O sea que el conocimiento de la manera particular como toca, digamos, Anssi Karttunen, contribuye a fijar la sonoridad en su propio oído?

Kaija Saariabo: Sí. Lo que es más difícil para mí (y quizás para todos) es cómo concentrarme en mi música, en medio de todas las músicas y sonidos del mundo posibles. Mi método es fijarme en diferentes cosas. Eliminar, eliminar para luego encontrar lo esencial. Entonces, establecer el título es una manera y considerar el músico es otra de ellas. Y ello me ayuda a imaginar físicamente la música ejecutada o cantada.

Martin Anderson: Esa-Pekka Salonen dirige sus partituras desde la época cuando eran condiscípulos, pero en ese caso ¿usted no posee una sonoridad real sobre la cual pudiera concentrarse?

Kaija Saariabo: No. Pero él entiende mi música y ha seguido mi trayectoria. Así que me siento tranquila cuando sé que es él quien dirigirá, al menos la primera audición.

Martin Anderson: ¿Eso le permite correr riesgos a nivel de la escritura, que no correría si no estuviera segura del director?

Kaija Saariabo: No pienso realmente en riesgos. A menudo experimento la sensación de no tomar decisiones, que es una sola música posible que va y viene. Pero contar con el director adecuado proporciona una sensación de confianza.

Martin Anderson: ¡Un momento! Antes dijo que tenía que seleccionar su música entre todas las otras músicas posibles y, ahora, afirma que no escoge.

Kaija Saariabo: El comienzo, cuando estoy creando los materiales, es siempre doloroso para mí. Es una etapa de mi trabajo muy racional, donde llego a la decisión final en un proceso agotador; pero cuando me encuentro ahí, en realidad no enfrento ningún interrogante extraño a la música.

Martin Anderson: Hablemos de tres de sus obras. ¿El título *Graal Théâtre* sugiere una especie de inspiración dramática?

Kaija Saariabo: Ese título algo muy extraño proviene de un libro de Jacques Roubaud que es uno de mis poetas favoritos. Para mí, tiene dos significados. Primero, me gusta la inesperada combinación de las dos palabras porque asocia dos aspectos completamente

diversos. De un lado, la búsqueda del Grial y, del otro, el elemento teatral. Me parece que la situación de concierto es más comparable al teatro y que el personaje principal en ese teatro es el violín. El segundo elemento del título es que el libro de Jacques Roubaud reinterpreta antiguas historias del rey Arturo y del Santo Grial, y eso me dio mucho ánimo hasta experimentar una especie de vértigo, el miedo a las alturas al momento de empezar a escribir el concierto. Yo practiqué el violín cuando era niña y me enamoré de muchos conciertos, aunque nunca fui capaz de incursionar en ese campo. Al leer el libro de Roubaud me di cuenta de que debería seguir mi propio camino.

Martin Anderson: Me sorprende que a pesar de exigir al solista hasta los límites no utilice el *pizzicato*, aunque es una de las técnicas más comunes en el repertorio.

Kaija Saariabo: Es verdad. Pocas veces lo utilizo, aunque me gusta mucho la expresividad y el color que ofrece el arco.

Martin Anderson: En contraste, mientras la parte solista es diabólica, la escritura orquestal es transparente, con una especie de luminosidad de campanas.

Kaija Saariabo: Es rara vez masiva excepto en algunos pasajes cercanos al final. Había concebido una imagen muy clara de la orquesta .

Martin Anderson: Su música puede parecer difícil a alguien que la aborda por primera vez. De esta manera, la relativa accesibilidad de *Château de l'âme*, me hace pensar si usted tiene en cuenta al público. Recuerdo que Milhaud (Darius) se sintió molesto al escuchar decir a Britten (Benjamin) en una conferencia en Aspen en 1964, que un compositor debería tratar de complacer a sus oyentes.

Kaija Saariabo: No comparto esa idea. Al menos, no tomo decisiones conscientes de esa clase. La gente que escuchó *Château de l'âme*, que fue encargada por el Festival de Salzburgo, donde se estrenó, podría de seguro pensar que eso fue lo que hice, es decir, escribir una música más sencilla para una audiencia conservadora. Pero el objetivo central de *Château de*



Ilustraciones, Lucía Aristizabal Ramírez, estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

l'âme es algo más. Procuré centralizar la energía en el elemento vocal. O sea, que esa no es la manera como trabajo y pienso. En el público hay toda clase de personas. Además de los estrictos intereses de composición, lo más importante es contar con los mejores intérpretes. La idea inicial para *Château de l'âme* era escribir cinco melodías sobre el amor. Todos los textos provienen de la tradición del hinduismo o de la tradición egipcia. Hacía algunos años que había leído *A la liane*, que constituye el primero y el último texto, y siempre pensé que alguna vez podría utilizarlo. *A la liane* es la traducción al francés de un conjuro amoroso hindú extraído del Atharva Veda; *A la terre*, el segundo título, es un collage realizado a partir de una oración hindú también tomada de los vedas; los dos últimos textos se inspiran en encantamientos mágicos egipcios; el cuarto es una fórmula mágica para proteger a un niño de la enfermedad y, en el último, el niño es bendecido con las fórmulas mágicas empleadas para sanar niños.

Martin Anderson: ¿Es acaso una partitura más claramente emotiva que el resto de su música?

Kaija Saariabo: Creo que si toda la música vocal escrita sobre textos fuertes parece más emotiva es porque las palabras y su significado llegan hasta nosotros a través de la música. Además, la voz humana conmueve de manera distinta a cualquier música instrumental.

Martin Anderson: Cuando escuché por primera vez *A la terre* me sorprendió, pues no pensé que una compositora como usted escribiera una canción de cuna. De hecho, toda esa partitura es tan suave para el oyente que de alguna manera representa un contraste con *Amers*, la cual me había parecido difícil de abordar. Su música del decenio de 1990 es, en general, muy lírica, en tanto que *Amers* parece compartir las inquietudes de la década anterior.

Kaija Saariabo: Es, en realidad, la última pieza de ese período, que estaba más orientado hacia el color que hacia la línea armónica. *Amers* significa “huella en el mar”. Es una metáfora.

*Título original: *Doing it her way*; incluido en el libretto del CD *Saariabo-Salonen*, Sony, 2001

Agradecimientos: FMIC (Finlandia)