

Uno por Cuerda

An Occasional Series of ICB Interviews

Graham Lack, compositor y Editor Consulto del ICB

Una entrevista de Joe Roesler, del Calmus Ensemble – primera parte

Graham Lack: Muchas gracias por tomarse el tiempo para hablar con nosotros. Espero que Skype no sea demasiada invasión a su privacidad ...

Joe Roesler: No, en absoluto, es un placer, y es bueno ver una cara, también.

GL La primera pregunta suena bastante simple, pero puede ser un poco más complicada de lo que parece: cuando se ensaya, digamos, una gran obra homofónica, ¿cómo logra que cada acorde suene afinado?

JR En general creo que examinamos cada nueva armonía tal como aparece en la obra y luego la dejo crecer y madurar. Con “examinar” me refiero a que la sometemos a diversas herramientas del oficio. A veces la mantenemos durante mucho más tiempo que el escrito, hasta que es sumamente atenuada, lo que nos permite “oír ” la estructura armónica. Otra forma de obtener el acorde correcto es eliminar una nota potencialmente problemática. A menudo tenemos la sensación intuitiva de cuál nota en el acorde es la “culpable”. Nos mantenemos en ella y rápidamente nos ponemos de acuerdo en intentar la armonía sin esa nota. Así sabemos dónde está el problema. De vez en cuando construimos el acorde sobre la nota del bajo, cada voz

añadiendo su nota correspondiente hasta que el acorde está afinado y equilibrado.

GL voy a volver a la idea de "equilibrio" en un minuto. Entonces, si más a menudo no es una sola nota de un acorde la que está causando que la armonía suene amarga, ¿cómo explica eso a nivel teórico? ¿Qué conclusiones suele extraer?

JR La mayoría de las veces es la tercera, desde luego. Con frecuencia se encuentra demasiado baja o demasiado alta, y a menudo somos capaces de encontrar una solución rápida. Pero hay veces en que la tercera parece estar portándose bien, y tenemos que buscar en otra parte ...

GL ¿Como una octava, una cuarta o una quinta?

JR Absolutamente. Asumiendo que tratamos básicamente con música tonal homofónica, la estructura de la serie de armónicos ...

GL ... basada, como está, en una fundamental, una octava, una quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y tercera menor etcétera ...

JR bastante cerca ... es la estructura de la serie de armónicos la que determina cómo un acorde se construye y cómo funciona. Generalmente hay una fundamental que se duplica en algún lugar por encima, entonces se nota que se forma una quinta o una cuarta con sus vecinos y, a continuación sólo una nota con la función de la tercera.

GL ¿Hay algunas notas menos importantes que otras?

JR Por supuesto. Cuanto más baja sea la nota en la serie de armónicos, más importancia asume en general en el acorde.

GL Teniendo en cuenta que ustedes son un conjunto de cinco voces, si la fundamental aparece tres veces en un acorde de cinco voces y sólo hay una nota que actúa como quinta de la fundamental o como cuarta de otra nota – incluyendo intervalos compuestos por supuesto -, y no es más que una simple tercera, seguramente las octavas u octavas dobles sobre esa fundamental adquirirían demasiada importancia?

JR Por supuesto, hay un gran peligro de que el propio acorde se vuelva muy desbalanceado, con algunas notas demasiado fuertes. Por lo tanto, es vital que cada uno de nosotros conozca la función de su propia nota, y qué es exactamente lo que está haciendo en el acorde. Necesitamos conocer su relación con la tríada básica, su lugar en la serie de armónicos, y qué otras notas está fortaleciendo.

GH Lo que nos lleva claramente a la serie de armónicos.

JR La materia de la música ...

GL ... exactamente ... entonces, si un acorde está afinado, por qué puede todavía sonar feo?

JR Puede haber otras fallas en la forma en que el conjunto está cantando. El acorde puede estar desbalanceado, como dije hace un momento, y una sola nota podría sonar simplemente demasiado fuerte. Así que experimentamos con eso. Pero también está la cuestión de las vocales que cantamos ...

GL ... donde puede que no haya pleno acuerdo, tal vez?

JR Sí, este es otro problema que todos los pequeños grupos vocales de una voz por cuerda encontrarán en un momento u otro.

GL Entonces, ¿cómo hacen frente a este problema y qué le sucede exactamente al sonido si algunos cantantes producen una vocal y otros producen una diferente en algún punto de una pieza?

JR Depende del idioma en el que estemos cantando, que puede variar entre latín, griego, alemán, italiano y, recientemente, croata. Pero estos problemas de pronunciación suelen resolverse rápidamente, ya que hemos recurrido a expertos tanto dentro como fuera del conjunto. El asunto es que todos deben simplemente cantar la misma vocal.

GL ¿Y por qué es eso tan importante?

JR Porque cada vocal, sin importar el idioma en el que estemos cantando, produce un sonido con un color determinado, o "timbre". Lo llamamos *Klangfarbe* en alemán por supuesto. Y si cada cantante produce una vocal de diferente color, al igual que cuando se ejecuta una pintura – y espero que no sea demasiado primitivo el ejemplo – entonces el resultado será desagradable o por lo menos terriblemente turbio.

GL ¿Como los colores chillones o donde todo resulta en una especie de marrón?

JR Sí, eso es exactamente lo que sucede. Todos debemos en verdad cantar exactamente la misma vocal al mismo tiempo, y esta vocal debe ser lo más pura posible.



GL cualquier vocal se compone de lo que se conoce por dos formantes. O por lo menos cada vocal es en todo caso regulada por estos dos picos en la señal, que están allí sólo por un fugaz momento, a medida que cada sonido se hace audible.

JR Y es aquí donde el conocimiento teórico juega un papel importante en nuestro ensayo, bueno, supongo que en cualquier ensayo de un grupo para el caso. Realmente es vital entender qué vocal uno está cantando, si es o no es pura, y lo que realmente está sucediendo en términos de frecuencias cuando se canta ...

GL ... las formantes se miden en milisegundos y en Hertz a través de dos ejes de tiempo musical y el espacio ...

JR ... sí, es interesante saber cómo una señal acústica puede visualizarse en un papel ... y por eso estos colores sonoros hacen que un sonido en el acorde sea agradable o, francamente, desagradable para el oyente.

GL Todo es un truco de la oreja por supuesto, pues una vez que los formantes han aparecido y desaparecido casi de inmediato, nosotros creemos que estamos aún escuchando la misma vocal, aún cuando lo que queda es un tono sinusoidal.

GL Pero volviendo a los intervalos y la serie armónica. La séptima – ya sea mayor o menor – jugó un papel armónico cada vez más importante en la historia de la música, sobre todo a partir del siglo XIX y durante todo el XX.

JR Bueno, un acorde con séptima agregada parece ser uno de esos sonidos ‘obvios’ y un poco trabajados en exceso. Los compositores aún hoy dependen de él. A todas las notas agregadas las llamamos la “suciedad armónica”, es nuestra pequeña broma personal.

GL El acorde de séptima mayor puede darle vida a un pasaje ortodoxo, o incluso parecer trivial y casi embarazoso.

JR El truco es no hacer demasiado uso de él ...

GL ... no “ordeñarlo”, por así decir...

JR ... en general, a cualquier armonía con notas agregadas nos acercamos con un sentido de precaución, y ponemos mucho menos énfasis en notas que funcionan como, por ejemplo, una sexta agregada, una séptima agregada o una novena o lo que sea.

GL Lo que demuestra el punto de que cuanto más alto se encuentre un sonido en la serie de armónicos, menos importante es su papel en la armonía.

JR Así es como escuchamos las cosas en todo caso. Calmus ha

estado cantando un buen número de obras de Harald Banter recientemente.

GL Un nombre bastante bueno para un compositor.

JR ¿Por qué?

GL Porque significa alegre e ingeniosa “cháchara” en inglés.

JR Ya veo. Todos los días se aprende algo nuevo.

GL ¿Dónde estábamos? Sí, ya sé, las notas “sucias” de la armonía y Banter ...

JR ... exacto. En su música, casi siempre hay una séptima menor entre el bajo y el barítono, las dos partes más graves, por lo que terminamos llamando a esa la ‘octava Banter’, porque parece haber asumido esta función sin realmente serlo, por supuesto.

GL Entonces, ¿cómo afecta eso a los otros cantantes?

JR Hace las cosas difíciles para ellos, y es bastante desagradable cuando se canta. Los otros están constantemente tratando de escuchar una octava en las voces bajas, que simplemente no existe. La fundamental simplemente no está duplicada, en ninguna parte en absoluto! La vida puede ser dura a veces.

GL Hablando de cosas difíciles, ¿qué pasa con los cambios enarmónicos?

JR Esta es una de las dificultades reales en el canto a capella con una sola voz por cuerda. El marco armónico de cualquier pieza que cantamos es increíblemente sensible a las más ínfimas fluctuaciones de altura dentro de cualquier acorde. Y en ningún lugar es tan susceptible como cuando se usa un cambio enarmónico para ir de un acorde a otro. Pero no tenemos reglas fijas en Calmus y examinamos cada caso cuando se presenta. A veces tenemos que dejar que la fundamental de un acorde se convierta en la tercera mayor del próximo – pero sólo donde es la misma tonalidad, y a veces podemos mover la que era una nota fundamental de un acorde, hacia arriba o hacia debajo de manera que tome un nuevo papel en la siguiente armonía, pero sólo mientras no haya una relación inmediata de unísono ni octava equivalente.

GL El trabajo de Euler viene a la mente, por supuesto.

JR Caramba, sí, y uno puede pasarse el día marcando notas que deben dirigirse hacia arriba o hacia abajo.

GL ¿Pero usted reconoce que su sistema puede ser de gran utilidad?

JR Por supuesto, pero existe el peligro de que una obra entera termine muy lejos de casa, ya sea por el lado de los bemoles o de los sostenidos.

GL Espero que los lectores no se encuentren perdidos aquí, tal vez sea mejor pedirles que busquen a Euler en Google o lo que sea ...

JR ... Oh, por supuesto, sin duda vale la pena leer a Euler. Sólo asegúrese de que los árboles no le tapen el bosque!

GL Esa es mi experiencia también, leerlo, pensar sobre ello, y aplicar sus ideas en un solo ensayo, para hacer pensar a los cantantes qué papel desempeñan sus notas en pasajes de extremo cambio enarmónico. Después de eso, ponlo detrás de ti y confía en tu oído, de lo contrario nada volverá a sonar de nuevo afinado!

GL Por último, y para salir de teoría de la música por un minuto, ¿cómo describiría el ambiente general de un ensayo de Calmus?

JR Yo creo que hay dos palabras clave, cosas que ninguno de los presentes conectarían con nuestro trabajo: tiempo e intensidad.

GL ¿Qué significan?

JR Que tenemos el lujo del tiempo mismo, y podemos llevar grandes cantidades de este producto valioso al ensayo. Hacer buena música lleva un montón de tiempo. No se puede evitar. También hablamos mucho de la “intensidad” de la actuación y del sonido que estamos haciendo. Esta es una idea clave y describe bien la manera en que cantamos ... no es un secreto comercial realmente.

GL ¿Y qué pasa en los ensayos cuando se aprende una obra nueva?

JR Hablamos mucho, y hablamos mucho sobre la “intensidad”. Esto no es una pérdida de tiempo. El tiempo que alguien de afuera podría pensar que estamos perdiendo es tiempo que nos reditúa a futuro. En cuanto a la “intensidad”, supongo que es

una idea realmente efímera, pero en la práctica resulta ser el sentido con el que cada cantante contribuye al sonido general. Este es nuestro semillero de nuevas ideas. Y así es como llegamos a nuestras interpretaciones, que sentimos que hacen a Calmus y a su sonido algo especial.

GL ¿No es como trabajar en un pequeño coro de cámara, entonces?

JR Todo lo contrario, todos tenemos la oportunidad de contribuir, y si bien habrá muchos coros más pequeños por ahí, en los que las contribuciones e ideas interpretativas de los miembros son bien recibidas por el director, algunas decisiones favorecerán a unos pocos, y otras a muchos. Por lo tanto, todo lo que puedo decir es que aportamos tiempo, usamos el tiempo, nos basamos en el tiempo, y tratamos de medir la intensidad con la que podemos controlar nuestro propio desempeño dentro de un conjunto ...

GL ... uno donde una sola voz canta una sola parte ...

JR ... donde una voz tiene su parte propia. Es un lujo, lo sé ...

GL ... pero que otros grupos más grandes, y coros podrían encontrar tiempo para disfrutar de ...

JR exactamente eso pienso yo.



The Tallis Scholars ©Eric Richmond

Una entrevista de Peter Phillips, del Tallis Scholars Ensemble

Graham Lack: Esto suena como una pregunta bastante simple, pero que revela cómo la música polifónica puede sonar diferente cuando es cantada por solistas vocales, un conjunto grande o un pequeño coro de cámara: ¿cómo explicaría la diferencia básica entre cantar una obra con sólo una voz por cada parte y con más de un cantante por cuerda?

Peter Phillips: La mayor diferencia está entre cantar a una voz por parte o de a dos por cuerda, después de ello la disparidad disminuye con la cantidad de personas implicadas. Con uno solo por parte, el conjunto debe ser realmente bueno, ya que todos los cantantes están en estrecho contacto con los otros. Con dos, el sentido de conjunto todavía debe ser bueno, ya que las dos voces de cada parte están uno al lado del otro. El problema del equilibrio y la coordinación, con tres o más voces por parte se debe a que hay dos cantantes que no están uno al lado del otro, y por lo tanto no puede reaccionar

inmediatamente a lo que hacen las otras voces de la cuerda. En verdad considero que, en general, dos voces por cuerda es mejor que una por cuerda debido a que dos cantantes pueden escalonar la respiración y cantar largas líneas legato sin que haya interrupciones aparentes, lo que es inevitable con un solo cantante manteniendo la parte. Este legato no se aplica realmente a una gran cantidad de música secular, pero es esencial para las grandes antífonas y misas corales del repertorio sagrado.

GL ¿Qué cuestiones surgen con este tipo de rendimiento y cómo se relacionan con la práctica de concierto?

PP En pocas palabras, una sola voz por cuerda debe proporcionar la mejor afinación, pero no el mejor empaste. Dos voces deben tener una afinación excelente, ya que todo el mundo está estrechamente en contacto unos con otros, y muy buen empaste, ya que cada par está obligado a escuchar la voz de su vecino todo el tiempo, y esto a su vez hace que sea más fácil que se entremezclen dentro del grupo. Una voz solista por cuerda inevitablemente tendrá timbres que sobresalen. Es probable que tres o incluso más voces por cuerda proporcionen un buen empaste, pero en mi experiencia, el empaste se convierte rápidamente se padece. Al final no es un tipo de empaste muy interesante, demasiado amorfo. Pero acepto que tres o cuatro voces pueden empastar bien, siempre que se tenga la mentalidad adecuada entre todos los cantantes, y en un edificio no demasiado reverberante.



Peter Philips
©Albert Roosenburg

GL En cuanto al estilo musical en general, ¿adónde se acercan ustedes?

PP Sólo cantamos música del Renacimiento, con uno o dos compositores modernos mezclados, si han escrito para nosotros, o si su estilo se adapta a nuestro tipo de programa. La música de Arvo Pärt encaja en la última categoría, y la de John Tavener en la primera.

GL ¿Qué opina sobre el uso de voces masculinas sin contratenores, voces masculinas con contratenores, coros mixtos con contraltos pero sin sopranos y voces mixtas SATB?

PP Siempre vamos al escenario con un coro SATB básico, que se puede subdividir en una o dos piezas. Casi nunca cantamos con tenores y bajos solamente. Siempre cantamos con hombres y mujeres mezclados.

GL ¿Hay algo más que le gustaría decir? Estoy seguro de que los lectores del ICB están abiertos a todo tipo de consejos.

PP La única cosa que hay que mencionar en el asunto del empaste y el detalle general es la acústica del edificio. El público en general considera a las iglesias reverberantes como espacios ideales para cantar. En realidad ello puede destruir la polifonía, que se basa totalmente en el tipo de detalle que uno encuentra en la música de cámara por su interés. En acústicas muy reverberantes tal música puede diluirse en una sucesión de acordes no muy interesantes. También hace que sea mucho más difícil para los cantantes el escuchar a los demás, y ponerse así de acuerdo sobre una interpretación. Lugares muy secos pueden ser un infierno para la voz, pero algunos de los más secos al menos crean las circunstancias en las que puede darse una actuación sensible e interesante, con los cantantes en pleno control de lo que están haciendo. Mis lugares favoritos para cantar polifonía sacra son las modernas salas sinfónicas, donde el especialista en acústica ha producido un sonido básico claro y redondeado.

Graham Lack estudió composición y musicología en el Goldsmiths' College y en el King's College, en la Universidad de Londres (BMU Hons, MMus), pedagogía musical en la Universidad de Chichester (certificado estatal) y se trasladó a Alemania en 1982 (Universidad Técnica de Berlín, tesis doctoral). Ocupó un cargo de Música en la Universidad de Maryland, presidió el Simposio de Música Contemporánea de Finlandia (Universidad de Oxford, 1999) y el Primer Simposio Internacional de Institutos de Compositores (Instituto Goethe, 2000), y contribuye con el Diccionario Groves y Tempo. Sus obras a cappella incluyen Sanctus (Queens' College Cambridge), Two Madrigals for High Summer, Hermes of the Ways (Akademiska Damkören Lyran), y un ciclo para los King's Singers, Estraines, grabado por Signum. El Coro de la Filarmónica de



Munich le ha encargado Petersiliensommer, y el Coro Bach de Munich, Gloria (coro, órgano, arpa). The Legend of Saint Wite (SSA, cuarteto de cuerdas) fue ganadora en una competencia de la BBC en 2008. Refugium (coro, órgano, percusión) fue estrenada por el Trinity Boys Choir en Londres en 2009. Sus trabajos recientes incluyen Wondrous Machine para el multipercusionista Martin Grubinger, Five Inscapes para orquesta de cámara y Nine Moons Dark para gran orquesta. Los estrenos de la temporada 2010-11 incluyen el trío de cuerdas The Pencil of Nature (música viva, Munich), A Sphere of Ether (para el coro Young Voices of Colorado) y el cántico The Angel of the East. Sus futuros proyectos siguen siendo un Primer Concierto para Piano de Dejan Lazić, y The Windhover (violín solista y orquesta) de Benjamin Schmid. Es miembro correspondiente del Instituto de Estudios Musicales Superiores del King' College de Londres, y asistente regular de las conferencias de la ACDA. Sus editores: Hayo Musikverlag, Cantus Quercus Press, Schott Music, Josef Preissler, Tomi Berg. Correo electrónico: graham.lack@t-online.de

Traducido por Oscar Escalada, Argentina

Revisado por Juan Casasbellas, Argentina