Las transcripciones vocales de Clytus Gottwald

Sebastian Herrmann, director y cantante, Stuttgart, Alemania

En la escena europea de la música vocal, las transcripciones para coro a cappella de clytus gottwald han alcanzado un alto valor y los coros las interpretan con gran entusiasmo. gottwald transcribe obras instrumentales, orquestales y de música de cámara principalmente del romántico tardío y del impresionismo para coro a cappella creando un nuevo enfoque de esta música.

Algunas transcripciones conocidas para coro a capella son por ejemplo, *Urlicht* de la 2. Sinfonía de Gustav Mahler, la canción orquestal *Ich bin der Welt abhanden gekommen* o el 5. Movimiento *Louange à l'Éternité de Jésus* del cuarteto de cuerda *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen.

En el siglo XIX, el término "transcripción" fue acuñado principalmente por Franz Liszt, quien presentó una amplia gama de arreglos de canciones, literatura orquestal y operística para piano. Las partes de cantante y orquesta se trasladan al piano y se omiten las características sonoras de los distintos instrumentos orquestales y, sobre todo, el texto. Las transcripciones de Gottwald abren un nuevo camino en el que la música instrumental se transfiere a un coro polifónico, en el que también se omite el sonido de los instrumentos orquestales, pero se le da un texto a la música. Algunas de las transcripciones han sido interpretadas por conjuntos alemanes, como el Kammerchor Stuttgart (Frieder Bernius), KammerChor Saarbrücken (Georg Grün) y SWR Vokalensemble (Marcus Creed), gravadas en CD y representan impresionantes grabaciones de referencia dadas las altas exigencias técnicas vocales de las obras.

Historia de transcripciones

“La utopía presupone el futuro”[1] Esta cita de Clytus Gottwald de una contribución al programa anual de la temporada 2004/2005 del SWR Vokalensembles Stuttgart describe la intención que hay detrás de las transcripciones: crear un futuro para la música coral. La base, crear un género casi nuevo de música coral, forma la visión histórica de Gottwald sobre la música coral de finales del siglo XVIII. La música coral encontró su punto culminante en el siglo XIX en el movimiento historicista en el área a cappella, entre otros con Johannes Brahms, y los coros, al contrario, como es común en Inglaterra, se utilizaron principalmente como parte de las representaciones de oratorios.[2] La música coral a capella de Richard Strauss *Gesänge op.34 Der Abend* y *Hymne* (1897) supuso una auténtica novedad en este sentido a finales del siglo XIX, ya que un compositor intentó trasladar la técnica de la instrumentación orquestal al coro. Según Gottwald, estas obras no encontraron eco en la obra de los compositores en las décadas siguientes, y fue solo con *Lux aeterna* (1966) de Ligeti que se volvió a utilizar este tipo de composición. La época del Renacimiento también pertenece a este contexto, porqué Gottwald descubrió la forma perdida de tratar las voces cantadas como partes orquestales ya en la época de la polifonía vocal clásica con el compositor francés Antoine Brumel en una misa a cappella de 12 voces *Et ecceterraemotus*, al que llamó “sinfónico”.[3] También añade el motete de 40 voces *Spem in alium* (alrededor de 1570) de Thomas Tallis a este tipo de composición sonora.[4]

Gottwald intenta el enfoque seguido por Richard Strauss de separar al coro de la dependencia de la orquesta,[5] para continuar y desarrollar aún más el estatus musical y técnico de los coros profesionales y los coros aficionados ambiciosos, así como para ponerlos en contacto con la literatura del período romántico tardío y del impresionismo.[6] La chispa inicial de las transcripciones llegó en 1976 cuando Gottwald,

siendo editor del entonces Süddeutscher Rundfunk, hizo un programa sobre Pierre Boulez.[7] Boulez llevó algunas obras a uno de los estudios, entre ellas el ciclo *Poèmes de Stéphane Mallarmé* de Maurice Ravel, del que escuchó la primera pieza *Soupir*, tras lo cual pensó en convertir esta obra en una pieza coral. Gottwald describe el comienzo de su actividad de transcripción como "más o menos […] casual". [8] En resumen, los aspectos que impulsan el trabajo de Clytus Gottwald son: la ampliación del repertorio coral a través de la literatura del período romántico tardío alemán, que solo se representa esporádicamente en música coral a-cappella, y un mandato musical-pedagógico, para que los cantantes aprendan de nuevo a escuchar y a entonar acordes complejos. Según Gottwald, la "diferenciación sinfónica del sonido no debe detenerse en el límite de lo instrumental, sino que debe desarrollarse en una belleza propia en el coro".[9] Además, las obras también deben alentar a los compositores "a escribir de nuevo para coro – bajo el lema Utopie Chorklang formulada por Heinz Holliger, que – si se traduce en texto musical – aseguraría el futuro de la música coral".[10]

Técnica de transcripción

Similar a las transcripciones para piano de Liszt ya mencionadas, Gottwald no transfirió servilmente tono por tono a un coro, sino que sus transcripciones deben entenderse como paráfrasis o fantasía.[11]) La obra instrumental original se transcribe a un nuevo medio tonal y

es adaptada por Gottwald por razones técnicas, ya que un coro tiene un ámbito mucho más limitado que una orquesta o un piano. El coro suele estar formado por 16 voces, pero en la Oeuvre de Gottwald existe una diversa gama de elencos que van desde 4 a 19 voces. Además, también hay instrumentaciones para doble coro, coro masculino con alto o coro femenino. Para sus transcripciones, Gottwald prefiere predominantemente obras tranquilas cuya música ya tiene cierta cantabilidad. Las

composiciones corales, como *Urlicht* de Mahler de la 2. Sinfonía, ofrecen a Gottwald las condiciones de inicio ideales para crear su transcripción. Sin embargo, un tempo tranquilo no es el requisito básico, y también hay arreglos muy vivos en su obra, como el de la canción de Beethoven op. 75 N. 2 *Neue Liebe, neues Leben* o el del 5. Movimiento de la 3. Sinfonía de Mahler *Es sungen drei Engel*.

La pregunta de Pierre Boulez a Gottwald: "¿Qué estás orquestando en este momento?"[12] en referencia a sus transcripciones vocales, puede parecer contradictoria inicialmente, pero eligió esta formulación porque falta el término correspondiente para coro. Al transferir una plantilla instrumental a un entorno vocal, existen ciertas preguntas paralelas sobre la instrumentación u orquestación. Siendo el más natural de todos los "instrumentos", la voz tiene una gran versatilidad e individualidad, así como una gran riqueza de timbres diferentes. Sin embargo, una de las principales dificultades a la hora de transcribir música instrumental a coro está también en la voz, en su ámbito limitado. Es similar al traspaso de una pieza de piano a una orquesta, donde hay que preguntarse, por ejemplo, si una línea se puede realizar mejor con un violín o con un violonchelo, o si los instrumentos se pueden combinar. Debe tenerse en cuenta que las áreas extremas alrededor del Contra-C y el f3 solo se pueden usar en raras ocasiones, ya que la altitud extrema es muy exigente para una cantante, aunque tenga técnica profesional. Esto solo se puede utilizar de forma limitada en los ensayos, ya que la voz está expuesta a un consumo constante debido al uso excesivo. En lo que respecta al rango extremo de profundidad, hay muy pocos bajos que puedan reproducir esto de manera convincente y con un volumen razonable.

De acuerdo con su objetivo declarado de "continuar el instrumento coro no solo técnicamente, sino también musicalmente",[13] Gottwald siempre asegura que las voces

individuales del coro al darles forma sean independientes y autónomas. Esto hace que el entorno coral sea más colorido y cada uno canta su "parte con cierta independencia y para todo el conjunto".[14] Para mantener el sonido colorido y flexible, presta atención a "en lugares con un estallido colectivo [fortissimo], de no agregar una nota de sonido contra otra, si no de dar al sonido una coloración específica a través del movimiento en las voces medias.[15] Gottwald utiliza también ocasionalmente ciertos efectos especiales para compensar la relativa falta de armónicos de la voz,[16] como en la transcripción vocal de *Soupir* de Ravel, en la que deja que los tenores silben el último acorde dos octavas más bajo para que suene como si estuviera en falsete alto cantado. Este tipo de efectos especiales es más bien la excepción. Una práctica que usa con más regularidad es la replicación estructural de la serie de armónicos para hacer que los tonos fundamentales profundos aparezcan como tonos combinados. Gottwald desarrolló aún más esta técnica y, por ejemplo, en su arreglo de *Louange à l'Éternité de Jésus* de Messiaen, escribe acordes de sexta-cuarta en ciertos puntos que consisten en el segundo, tercer y cuarto sobretono para hacer que la nota fundamental suene como una nota de combinación.

Texto

Con respecto a los textos seleccionados, Gottwald cuida la selección para que coincidan con el carácter de la música y trata de utilizarlos para crear un nuevo enfoque. No limita su selección a textos individuales, sino que también los combina con otras fuentes literarias. Por ejemplo, en la adaptación de *Urlicht* de Mahler, Gottwald diseña la apertura sin texto, similar a un coral, con dos líneas de un poema de Annette von Droste-Hülshoff "Selig sind, die Trauer leiden. Und ihr Brot mit Tränen tränken" una introducción a la música y al texto de *Des Knaben Wunderhorn*. Con este texto, Gottwald abre más niveles relacionados con la música y el texto de Wunderhorn. También justifica la legitimación con el corchete formal

creado a partir de “Selig sind…” y “…selig Leben”.[17] Otro ejemplo exitoso es el de *Adagiettos* de la 5. Sinfonía de Mahler, al que le puso como texto el poema *Im Abendrot* de Joseph von Eichendorff.

Prácticas de actuación

Al considerar las altas exigencias técnicas y musicales de las transcripciones de Gottwald, hay que preguntarse qué es un sonido adecuado para representar las transcripciones. Las encuestas a los directores Frieder Bernius, Michael Alber y Manfred Schreier mostraron que las obras se pueden realizar con un coro semiprofesional. Aun así, además del ámbito extremo, la capacidad de una voz para ser solista en una textura muy polifónica es de gran importancia. En las piezas, en su mayoría muy largas, se deben cantar frases extensas, en las que el aliento de un cantante profesional es más largo que el de un aficionado. Con estos requisitos previos, que son indispensables para una interpretación de alta calidad, las transcripciones vocales no son necesariamente adecuadas para coros realmente aficionados. Independientemente de la constitución exacta del conjunto y la formación individual de los cantantes, el profesor Frieder Bernius, director del Kammerchors Stuttgart, describe brevemente los requisitos de un coro: “El conjunto debe comprender algo sobre canto. Esto no puede hacerse sin técnica vocal”.

Pasado y futuro

Clytus Gottwald es un músico universal que, además de la música, se interesa por sus antecedentes, así como por temas musicológicos, teológicos y sociológicos. En sus muchos años de actividad se ha ocupado de todo el espectro de la música vocal, desde el Renacimiento hasta numerosos estrenos mundiales de obras contemporáneas de la Schola Cantorum Stuttgart bajo su dirección. Con sus transcripciones ha creado un género casi nuevo en la literatura coral y ha permitido que la escena de la música coral se abra a un área de los siglos

XIX y XX en la que de otra manera no existiría una literatura adecuada con un lenguaje tonal del romanticismo tardío y del impresionismo a un nivel tan exigente. Es de esperar que cada vez más coros se atrevan con estas obras para hacer accesible este mundo sonoro a un público aún mayor. La conciencia de Clytus Gottwald de conectar la tradición con una curiosidad insaciable y el coraje de explorar mundos sonoros previamente desconocidos, debería al menos tenerse en cuenta como cantante, director de coro y compositor.

© Beate Armbruster

Sebastian Herrmann vive en Stuttgart y trabaja como director de coro y profesor de varios coros. Es director artístico del Chor der Universität Stuttgart-Hohenheim, del Kammerchor Oberaspach y asistente musical del Knabenchor collegium iuvenum Stuttgart. Otros compromisos como director de coro lo llevaron, entre otros, a la Junge Oper der Staatsoper Stuttgart. Inicialmente estudió música eclesiástica protestante en la Hochschule für Kirchenmusik Tübingen y actualmente continúa su formación como parte de una maestría en dirección coral en la Musikhochschule Trossingen con el profesor Michael Alber. También está estudiando para ser profesor de música en la Musikhochschule Stuttgart. Como tenor, canta en varios coros, como el Kammerchor Stuttgart y el Deutschen Bundesjungendchor. También es miembro del Bundesfachausschusses Zukunftswerkstatt del Deutschen Musikrat. www.sebastianherrmann.org

Traducido del alemán por Barbara Angli, Cataluña

[1] Liska, Ewald und Aurbacher, Hanna (Hrsg.), *Hommage à Clytus Gottwald. Erinnerungen, Briefe, Kompositionen zum 80. Geburtstag*, Carus-Verlag, Stuttgart 2005, S. 61.

[2] Gottwald, Clytus, „Transkriptionen als neue Chormusik“, in: *Günter Graulich. Chorleiter und Musikverleger. Festschrift zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Marja von Bargen, Johannes Graulich, Barbara Mohn, Hans Ryschawy und Uwe Wolf, Carus-Verlag, Stuttgart 2016, S. 25.

[3] Gottwald, Clytus, *Hörgeschichte der Chormusik im 20. Jahrhundert*, Carus-Verlag, Stuttgart 2009, S. 35.

[4] Ebd.

[5] Gottwald, Clytus, „Transkriptionen als neue Chormusik“, S. 25.

[6] Gottwald, Clytus, *Hörgeschichte,* S. 35.

[7] Gottwald, Clytus, Interview im CD-Booklet für *Clytus Gottwald. Alma und Gustav Mahler, SWR Vokalensemble, Marcus Creed*, Carus-Verlag 83.370/00, Stuttgart 2012.

[8] Vgl. Gottwald, Clytus, CD-Booklet für *Clytus Gottwald. Alma und Gustav Mahler*.

[9] Gottwald, Clytus, *Hörgeschichte,* S. 35.

[10] Gottwald, Clytus, *Rückblick auf den Fortschritt. Eine Autobiographie*, Carus-Verlag, Stuttgart 2009, S. 68.

[11] Gottwald, Clytus, „Transkriptionen als neue Chormusik“, S. 25.

[12] Gottwald, Clytus, *Hörgeschichte*, S. 35.

[13] Gottwald, Clytus, *Hörgeschichte*, S. 35.

[14] Gottwald, Clytus, „Transkriptionen als neue Chormusik“, S. 26.

[15] Ebd.

[16] Vgl. Gottwald, Clytus, Werkeinführung im CD-Booklet für *Clytus Gottwald. Vokalbearbeitungen, KammerChor Saarbrücken, Georg Grün*, Carus-Verlag 83.182, Stuttgart 2005.

[17] Vgl. Gottwald, Clytus, Nachbemerkungen zu *Urlicht*, Chorpartitur, Carus-Verlag, Stuttgart 2009.

Im Abendrot

Gustav Mahler (1860–1911)
arr. J. Hofmann, Augsburg
Komponiert (Mitte Juli–Anfang August) 1899
Text: Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Sehr langsam — a tempo (molto Adagio)

Soprano I, II, III, IV

Alto I, II, III, IV

Wir wol durch Not... durch Not und Pein durch Not und Pein

Wir wol durch Not... durch Not und Pein durch Not und Pein

Wir wol durch Not und Pein

Sehr langsam — a tempo (molto Adagio)

Tenore I, II, III, IV

Wir wol durch Not... und Pein

Wir wol durch Not... und Pein durch

durch Not durch Pein

Basso I, II, III, IV

Wir wol durch Not und Pein durch Not und Pein

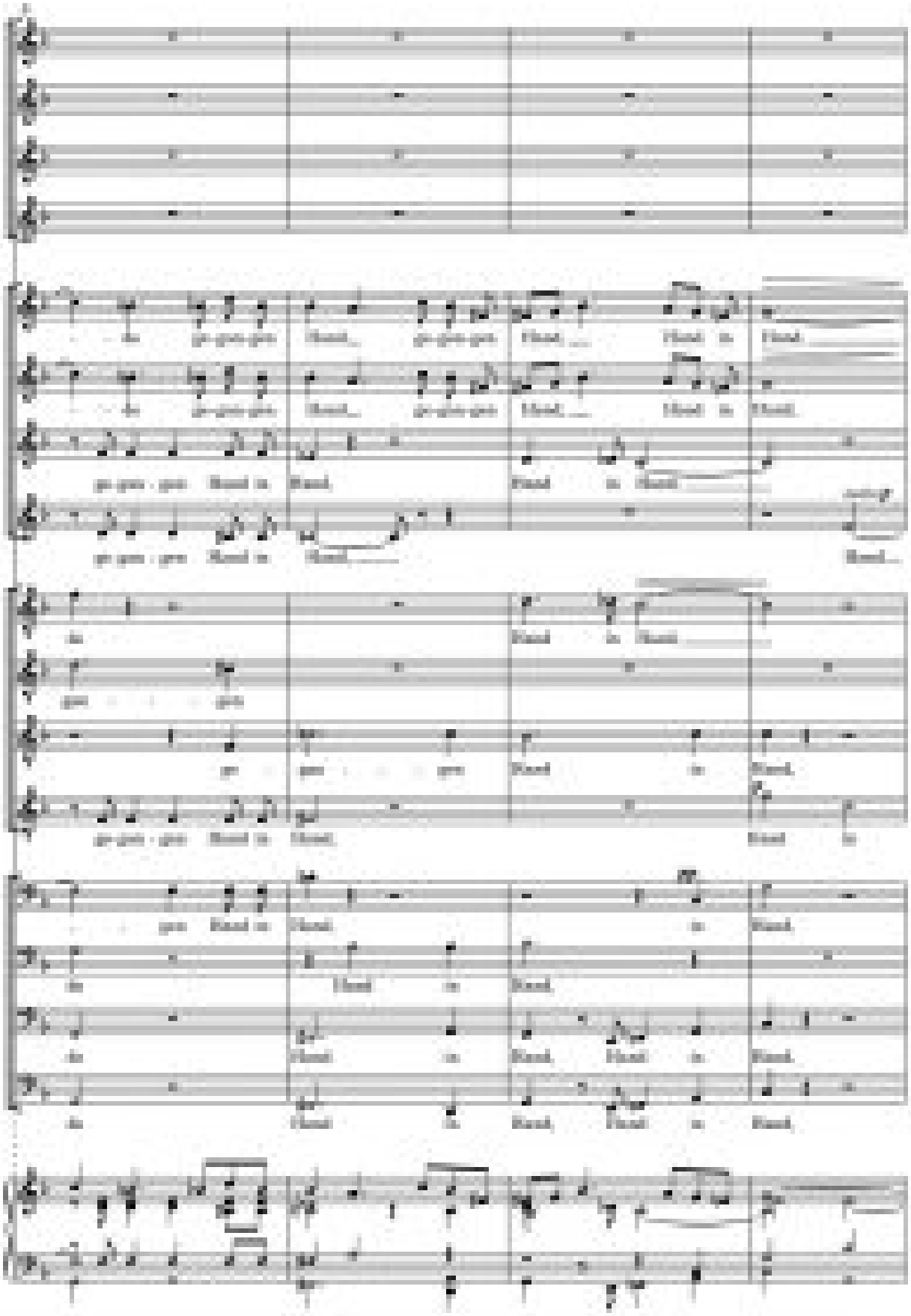
durch Not und Pein

Not und Pein

Pianoforte (for rehearsal only)

Aufführungsdauer: Partitur ca. 3 Min.
© 2005 by Carus-Verlag, Stuttgart · CV 5.124
Copyright notice: Partitur provided for rehearsal purposes. Any reproduction/transmission prohibited by law.
All rights reserved. Please to contact info@carus-verlag.com

Klavierauszug
Manfred Sandner


do
go-goro-goro
Hoed,
go-goro-goro
Hoed,
Hoed
in
Hoed,
go-goro-goro
Hoed in
Hoed,
Hoed
in
Hoed,
go-goro-goro
Hoed in
Hoed,
Hoed,
do
Hoed
in
Hoed,
goro
goro
go
goro
goro
Hoed
in
Hoed,
go-goro-goro
Hoed in
Hoed,
Hoed
in
goro
Hoed in
Hoed,
in
Hoed,
do
Hoed
in
Hoed,
do
Hoed
in
Hoed,
Hoed
in
Hoed,
do
Hoed
in
Hoed,
Hoed
in
Hoed,