

El sonido vocal en la música. Cuando no hacen falta palabras para comunicar con nuestra voz

Fecha de recepción: agosto 2010
Fecha de aceptación: octubre 2010
Versión final: diciembre 2010

Griselda Labbate (*)

Resumen: Los instrumentos musicales son considerados prolongaciones del cuerpo del intérprete. Existe uno que no está afuera: la propia voz. Tomó mucho tiempo darle entidad, disolver la simbiosis entre cuerpo, voz y palabra. Un rápido paseo por la historia de la música graficará cómo fue modificándose la concepción de este instrumento.

Palabras claves: voz – canto – coro – polifonía – compositor – aria – *sprechgesang* – vocalidad – sonido.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

Introducción: La relación entre sujeto-voz-palabra

El ser humano ha hecho música desde tiempos inmemoriales. Desarrolló esta capacidad así como las de tejer y cocinar¹. En nuestra cultura occidental la música es considerada un arte, capaz de permitirnos sublimar energías inconscientes, de realizar catarsis, de comunicarnos y sociabilizar con otros individuos. También, es un objeto de conocimiento, investigación y reinención permanente. El comienzo de la cultura occidental se determina a partir del inicio del pensamiento filosófico en los griegos. No podemos saber cómo era la música en la antigüedad, sólo llegaron a nosotros los modos en que componían sus melodías y los nombres de algunos instrumentos utilizados para interpretarlas. Nombres acompañados, con suerte, de algún gráfico.

Los instrumentos musicales son considerados prolongaciones del propio cuerpo el intérprete.

Pero existe un instrumento musical que ha acompañado al hombre desde la prehistoria y que le tomó mucho tiempo concientizar, lograr verlo desde afuera, con distancia y otorgarle entidad en sí mismo. Me refiero a la propia voz.

La voz es un instrumento musical que está dentro y siendo parte de nuestro propio cuerpo. Y nuestro cuerpo es, a la vez, parte de dicho instrumento. Los sistemas postural, respiratorio, hormonal, endócrino, nervioso, auditivo y, desde luego, fonador, intervienen en la emisión, además de las cavidades de resonancia.

Para aprehenderlo se utilizó, durante siglos, la palabra. En la música, se sincretizó con ella y, a este conjunto, se lo denominó “cantar”.

No existen dos voces iguales en el mundo. La voz está estrechamente ligada a nuestra identidad. Hablar, cantar es darse a conocer sin mediación.

Esta simbiosis, este estado de indiferenciación, entre la palabra, el sujeto y la voz ha provocado tal vez, que ésta última sea el objeto musical más difícil de concientizar. La voz humana, estuvo presente en la evolución de la música, desde el momento que se señala como su nacimiento para nuestra cultura. A veces como testigo presencial, otras como factor influyente o de punto de inflexión.

En este escrito se intentará realizar un seguimiento de

los momentos más destacados en la evolución de la concientización de la noción de “voz” como instrumento sonoro.

A través de la utilización de la voz en la música obtendremos, además, un posible enfoque desde dónde leer esta manifestación artística, sin pretender con ello plantear un exhaustivo análisis de la historia de la música en general.

1. El canto grupal como punto de partida

La primera estación, en el uso de la voz como instrumento musical, nos trasladará a los comienzos de la era cristiana.

La música occidental², se inicia con los cánticos producidos en las catacumbas por los primeros cristianos. Estos cánticos fueron el legado de una religión anterior: el judaísmo. El comienzo de la historia de la música occidental está ligado, de un modo arbitrario, al comienzo de la religión cristiana.

Sin embargo, no es casual que sus primeros pasos sean desde una liturgia, ya que la adjudicación de propiedades mágicas y místicas a la música es practicada desde los orígenes de la humanidad. Y, el canto en comunidad para orar, era parte de esta magia.

No podemos hablar de canto coral todavía, ya que no era concebido como un hacer “música por la música” – parafraseando la concepción actual de “arte por el arte” utilizada por Pierre Bourdieu³–, sino como una acción grupal de cantar con fines litúrgicos.

En ese entonces, los instrumentos musicales de manufactura prácticamente no existían, por lo que se apelaba más que nada a la voz, en su condición de canto. La historia de la música, por este motivo, será graficada por el canto, durante muchos siglos.

La voz será, entonces, el punto de partida de un viaje que aún no termina. Y será, ese vehículo, nuestro objeto de estudio.

2. La relación entre los textos y la música

La palabra fue la herramienta para poner en ella la voz. Fue la primera forma que el ser humano encontró para comenzar a darle entidad a ese sonido que partía de su propio cuerpo.

Por este motivo, sólo concibió el hacer música con la voz, a través de un texto con sentido semántico. La voz y la palabra pasaron a conformar, en su unión, un mismo objeto. En este estado de simbiotización pasarán a la música como canto.

Los primeros cánticos –denominados así porque todavía no se puede utilizar la noción de obra para las manifestaciones de estas épocas–, se practicaban como un todo de música-texto. No se concebían dichos componentes por separado. Se los pensaba en forma sincrética. Siendo el texto⁴ aquello que era lo “cantado”, sin pensarlo siquiera como musicalizado o aquello que debía primar por sobre la música. Ya se mencionó que no se concebían estas prácticas como una actividad musical. Tanto el texto como la música estaban imbricados y, desde esta concepción muy primaria, subordinados a alabar al dios cristiano.

Se trataba, en síntesis, de “textos cantados”, donde la noción de la voz, como fuente instrumental, aún no existía. Pasados algunos siglos, si bien la idea de la voz como instrumento sonoro aún no aparece, se modifica la concepción del cantar, a partir de una toma de conciencia de que lo que se interpretaba eran “textos musicalizados”. Comienza a haber una diferenciación entre texto y música. Ya no se los concibe como un todo al momento de cantar.

Este hecho puede deberse a la gran labor compositiva que se llevaba a cabo en los monasterios. La Iglesia católica no sólo tomó las riendas de la liturgia sino también de la música.⁵

Estas primeras formas musicales cantábiles respondían a características comunes:

- Estas músicas no eran escritas y se transmitían oralmente⁶.

- Con el Papa Gregorio I, adquirirán la denominación de cantos gregorianos, por haber sido el responsable de organizarlos y expandir la liturgia romana.

- Cada iglesia o capilla tenía su *schola cantorum*, es decir, un coro constituido por los monjes de dicho templo, que no sólo cantaban sino que también se dedicaban a la composición, como ya se mencionó.

- Todos sus integrantes cantaban al unísono⁷, práctica que se denomina “polifonía solista”. Más adelante en el tiempo, comenzarán a surgir solistas dentro de estos coros de iglesia.

- Otro dato que va a interesarnos es que aún no existía la noción de compositor, que se irá construyendo durante el correr de los siglos. Toda la actividad musical estaba en función de la religión y manejada por los monjes de las capillas, quienes instruían a otros monjes en el oficio del canto y la composición.

Se trataba de una comunicación despersonalizada entre la humanidad y su dios padre.

Faltará mucho tiempo para que el hombre comience a coleccionar reconocimiento por su obra artística. Como hijos que todavía no han terminado de construir su identidad ante la necesidad de un padre que todo lo sabe y puede, creado a imagen y semejanza de lo que sus hijos desearían ser, no hay una conciencia de la creación musical como propia de un individuo en particular. Es curioso cómo en otros ámbitos, como el teatro y la poesía

ya encontramos nombres a quienes adjudicar las creaciones. Sófocles, en las tragedias, ya en la antigüedad griega, junto a los escritos filosóficos de Platón y Aristóteles; Boecio, San Agustín, como algunos primeros nombres dentro de la era cristiana. Hasta encontramos a un famoso poeta italiano, Petrarca, del siglo XIV, que será tomado por los renacentistas, pero ningún nombre de compositor.

3. La voz y su derrotero hacia la independencia

En el año 800, Carlomagno es quien hará tomar conciencia de la importancia de escribir los cantos, hasta ese momento transmitidos oralmente. La transmisión oral es traicionera; modifica, al pasar de voz en voz, aquello que se desea hacer perdurar en el tiempo. La fijación escrita de estas melodías, permitió que se rescatara lo que se venía produciendo hasta el momento, pero no evitó futuras modificaciones. Estos cánticos seguirían resignificándose.

En estos momentos hay ya una clara división entre lo que será música sacra y música profana. La música profana existió desde mucho antes que la música religiosa, pero, recordemos que, se determina como comienzo de la vida de la música occidental, a la segunda.⁸

A medida que avanzamos en el tiempo, durante el esplendor del canto gregoriano, la música comenzó a desprenderse del texto que, rigurosamente, debía expresar. Las piruetas vocales de los solistas hicieron que los textos se desdibujaran, que su sentido semántico se perdiera entre las notas, ya que los melismas que realizaban los intérpretes sobre determinada sílaba hacían que el oyente perdiera la hilación del relato bíblico. El virtuosismo de los solistas hizo sobresalir la música por entre las palabras. Pero en función del lucimiento de la voz del cantante.

¿Una conquista de la voz o una derrota?

En esos casos, se trataría de una conquista de la voz de los solistas.

Para solucionar el problema de la ininteligibilidad de los textos, se comenzaron a superponer nuevos textos a la música ya compuesta. A estos textos se los denominó “tropos”. El texto recobraría así su supremacía por sobre la música.

Sin embargo, a partir de estos intentos, la noción de “textos musicalizados” se fortalecerá mucho más. La voz había cobrado entidad, aunque de la mano de los cantantes y por un lapso de tiempo. Se sostiene, evidentemente, la separación entre texto y música, donde la segunda, estaría subordinada al primero; pero no hay, todavía, ningún registro de diferenciación entre voz humana y sujeto que canta.

También podemos pensar la situación con otro matiz. La música vocal sólo sobrevive si se somete al texto. La voz sólo sobrevive simbiotizada con el sujeto. Ya llegarán sus momentos de independizarse.

La aparición de la figura del compositor

En estos momentos, nos encontramos en los albores del Renacimiento.

Para este entonces podemos hablar de una etapa de análisis de las producciones, al haber creado una notación musical y por reflexionar acerca de la inconveniencia

de que los textos no se comprendieran. Esta tarea de creación y reflexión sobre lo creado, continuará en manos de los compositores ahora, con nombre y apellido. Destaco la figura del compositor como una conquistista ya que, de este modo, aparecerán los estilos individuales, que permitirán la apertura de diferentes caminos de exploración musical, donde estas subjetividades aportarán a la música sus sellos únicos. Más allá de que se organizaron en escuelas, es muy sencillo descubrir a un Orlando de Lassus o a un Josquin de Près, por sus estilos tan diferentes entre sí.⁹ Estos oficiales de la música serán los que contribuirán o no a desplegar la problemática que presentaron, desde sus inicios, los textos, al ser musicalizados.

Las interpretaciones hasta ese entonces eran corales, pero al unísono, como ya se comentó anteriormente. Con la figura del compositor, quien surgirá aproximadamente a mediados del siglo XV, también se consolidará la polifonía coral.

Ésta había comenzado con el *organum*, forma que apareció durante el siglo XI. Se trataba de cantar la misma melodía pero a distancia de quinta, en forma simultánea. Dio origen al contrapunto y, en el Renacimiento, fue reemplazado por el motete. Fue un primer paso entre la polifonía solista y la coral que es relevante en el camino de la concientización de la voz como instrumento musical, por intervenir en la diferenciación entre sujetos, aunque sea cantando en dos o tres grupos a la vez. El sujeto debía individualizarse de otros sujetos, para emprender, desde allí, la reflexión hacia otras cuestiones. Le tocará a la voz, entonces, en su momento, ser concebida separadamente tanto del objeto-cuerpo como del objeto-palabra.

Hasta entonces, no era relevante adjudicar la composición de una obra a tal o cual músico, algo que varios siglos después estará hasta regido por la ley de propiedad intelectual.

Estos compositores eran los herederos de las prácticas musicales de los monjes, ya que habían sido instruidos por ellos desde niños. En los coros de las capillas se reclutaban niños cantores para ser iniciados en la liturgia. Pero no todos tomaban los hábitos y, alguno de ellos, al destacarse en su actividad musical, permanecía en el templo como músico oficial del mismo.

Serán compositores, tanto de música religiosa como profana, inventando, durante todo el Renacimiento, infinidad de formas musicales. Villancicos, romances, frotle y como expresión más lograda musicalmente y textualmente hablando, madrigales. Todas ellas, formas pertenecientes al grupo de las obras profanas. En lo que respecta a la música sacra, se destacará la creación del motete y de los corales luteranos en lengua vulgar.

Pero todas estas obras, ya sean sacras o profanas, seguían respondiendo al modelo de textos musicalizados. Lo que es importante destacar de este período no es sólo la prolífica producción musical, sino el hecho que de una polifonía solista, se llegará a convertir en polifonía hasta siete voces, como es el caso de los madrigales de Monteverdi.

Esta complejización de la música, reforzada por la utilización de dos textos a la vez –pluritextualidad–, será el motivo por el cual el mismo Monteverdi decidirá re-

sumir toda la música en una sola voz con acompañamiento, lo que dará origen al aria *da capo*. Y, de allí, a la Ópera, hay un pequeño escalón: querer recuperar el encanto del teatro griego. Acaba de comenzar el siglo XVII. ¿Una conquista de la voz?

Tal vez una conquista del sujeto de la modernidad. El canto solista no había sido reconocido como tal, sino en el contexto de contraposición solista-coro. Ahora, el individuo podía estar sólo de manera consciente.

En 1607, Monteverdi compone su *Orfeo*, llevando el nuevo género a la cima. En él aparece por primera vez el “recitativo dramático”¹⁰, silábico, que buscaba transmitir la pasión en un estilo que asemejara al habla. La mayor parte de las óperas se componían, en esta época, de este modo; ya que se creía que con esta forma de declamar, se aproximaban a la tragedia griega. La diferencia con el Aria es que ésta debía ajustarse a una forma musical creada especialmente. Se trataba de una primera sección (A), una segunda sección (B) y una recapitulación de la primera de ellas (A'). El sentido semántico del texto se reflejaba mayormente en el carácter de la obra, en el tempo elegido y en las dinámicas.

En los comienzos del canto gregoriano, éste también era silábico, pero no para que se comprendiera el texto sino por el estado de primitividad en que se encontraba este género. En el caso de las primeras óperas, el canto vuelve a ser silábico en los recitativos y también en las arias, pero existiendo una perfecta noción de lo que se hacía y de lo que se pretendía lograr: una clara transmisión del texto y de su sentido semántico.

Tanto el aria *da capo* como el recitativo entraron en la categoría de textos musicalizados. La primera, lo sujetaba a una forma musical que primaría por sobre todas las demás, durante los siglos venideros (A-B-A'); el segundo, se volvió una creación de ese siglo, definido como una síntesis entre habla y canto, que no permanecería en su estado original sino que se seguiría reinventando, de la mano de los subsiguientes compositores.

El género operístico será la novedad ahora, pero la voz, poco a poco volverá a emerger como protagonista.

Los comienzos de la separación

Pasarán más de doscientos años para que la música, o mejor dicho, el sonido vocal cobre relevancia por sí mismo. En el declamado melódico de las óperas de Richard Wagner posteriores a 1845 –recurso heredero del recitativo–, encontraremos, por ejemplo, en la *Cabalgata de las Walkirias* del Acto III, exclamaciones sonoras sobre-agudas, donde las sílabas utilizadas carecen de significado semántico. Tratamiento tan original de la voz que marcará el inicio de un camino que se comenzará a construir verdaderamente en el siglo XX. Lo que vendrá de modo subsiguiente a este ejemplo musical en la historia –el *sprechgesang*– no será todavía la continuación, precisamente, de esta concepción. En el Renacimiento, Josquin de Près utilizaba mucho la onomatopeya. Lo que Wagner realiza en ese breve motivo musical vocal, podría tomarse como tal, ya que las Walkirias están llegando a caballo azuzándolos, pero no hay palabras sino sonidos vocálicos, que tienden hacia una “a”, glisada al final.

Otro aspecto novedoso es el modo en que las voces pa-

recen despegarse de la masa orquestal. Se trataría de dos texturas independientes. Pero este interesante recurso es aprovechado, en la actualidad, para interpretar estas obras sin cantantes, sólo con la orquesta. Pareciera ser que las voces son puestas o sacadas a gusto. No sólo no se trata de monodías acompañadas, sino que el supuesto acompañamiento parece ser más relevante que la voz, ya que hay infinidad de versiones de muchas de las óperas de Wagner que son puramente sinfónicas. Y no conozco ninguna grabación de las voces únicamente. Escuchar las voces por separado, en este caso, sería como escuchar la parte de violín solamente, con lo cual se perdería la idea general, no pudiendo contextualizarse la interpretación. Las voces suponen estar inmersas en la masa orquestal, pero, paradójicamente, se las puede sacar sin que se modifique el todo.

Una vez más nos preguntamos: ¿Una conquista de la voz o una derrota?

Tal vez, un poco de ambas situaciones. Ha ganado independencia tanto del texto como del acompañamiento y hasta de la música – con la aparición de esas sonoridades nuevas–, pero al no estar poniendo sólo en el canto el sentido de toda la obra, ya no son fundamentales.

Cuando Wolfgang A. Mozart compusiera su *Flauta Mágica* (1791), en el “aria de la Reina de la noche” del Acto II, claramente trataba de imitar, en las coloraturas sobreguadas, el sonido de una flauta. El aria puede cantarse separadamente de la parte para orquesta y no a la inversa. Pero, en este caso, la voz estaría imitando a un instrumento musical en forma clara y evidente.

Y otra vez me viene a la mente la misma pregunta: ¿Una conquista de la voz o una derrota?

Durante el clasicismo, aparecerán dos corrientes simultáneas y opuestas. Contemporáneo a Mozart encontramos a Gluck. Ambos sostuvieron postulados contrarios en la concepción de la relación texto-música. Gluck emprendió una reforma de las arias de ópera porque habían terminado ocupando la función de hacer brillar las cualidades virtuosísticas del cantante. Situación que ya había atravesado la música con los solistas gregorianos. Mozart sostenía que “la poesía debía de ser en todo momento obediente servidora de la música” y Gluck, llamaría al texto “el dibujo al cual la música sólo agrega el color”.

La voz sólo era considerada un instrumento musical si estaba subordinada a los instrumentos, si los imitaba o para ser la herramienta de lucimiento de los cantantes; ya que, cuando se separaba de estas situaciones, podía ser obviada.

Pero un aspecto que no debe pasar por alto es que ya no estamos comentando sólo la relación texto-música, sino, que empieza a esbozarse la relación voz-texto-música.

Ahora sí parece haber una modificación en la noción del uso de la voz en el canto. Hay, entonces, una primera diferenciación en la concepción de esta cuestión, con respecto a épocas anteriores. De esa relación voz-texto-música se estarían obteniendo, en ese momento tres variantes: “voz cantada”, “voz recitada” y “voz declamada”. En la concepción de las dos primeras hay una resignificación de lo que se hacía en los comienzos de la ópera. La declamación es la novedad del post-romanti-

cismo, una combinación entre recitado y canto.

Resumiendo. Hasta aquí fuimos testigos de cómo una polifonía solista religiosa –que debía enaltecer los textos que interpretaba– era subordinada a una melismática música. Observamos también que esta oleada melismática era detenida por textos nuevos, superpuestos sobre los anteriores. Hemos visto cómo se fue complejizando la composición hasta convertirse en polifonía coral, hasta llegar a ser interpretada a siete voces y dos textos simultáneos. Vimos también cómo la cuestión vuelve a simplificarse al llegar al aria *da capo* y cómo vuelve a imponerse la música por sobre el texto en las óperas de Mozart, Rossini, Verdi, entre otros. Wagner continuará la línea de Gluck, quitando todo adorno y melisma a la música y planteando otro enfoque: el enriquecimiento del acompañamiento, restándole la responsabilidad a la voz de ser la transmisora –con su canto y recitación–, del sentido global de toda la obra.

A pesar de todo, la voz estaría cobrando entidad, comenzando a ser concebida de formas nuevas.

4. La voz en el canto coral

¿Pero qué pasa con la música coral luego del surgimiento del aria *da capo*?

A partir de mediados del siglo XVII, los instrumentos de la orquesta comenzarán a adquirir relevancia por los grandes avances alcanzados en las técnicas de su construcción. Los registros sonoros que podían abordar eran mucho más amplios que los de una voz humana y los timbres eran muy diversos –violín, clarinete, flauta, para comenzar–. A mediados del siglo siguiente, nos encontraremos con un mayor perfeccionamiento de las técnicas de construcción, más muchos otros nuevos integrantes de la familia orquestal.

La voz humana ya no es la única que puede hacer música. Y, además, debemos tener en cuenta lo interesante que estas creaciones resultaban a los compositores. Nuevas formas musicales se crearían a partir de estas invenciones: el *concerto grosso* en el siglo XVII; la “sinfonía”, en el siglo XVIII; el “poema sinfónico” y el “concerto para instrumento solista y orquesta”, en el siglo XIX, entre otras grandes formas.

El canto coral quedará restringido a la producción sacra: cantatas, motetes, oratorios, pasiones. Seguirá siendo el nexo directo entre el hombre y su dios. Ningún instrumento de madera nunca podría conmovier mejor que una voz humana al dios padre y transmitirle, sin interferencias, los mensajes de piedad y misericordia.

Hay que recordar que, uno de los motivos por los que el coro permaneció dentro de las iglesias es la reverberación que presentan estos recintos, extremadamente apropiada para el empaste de las voces, para crear un efecto de cámara. Esta reverberación no era tan conveniente para los instrumentos manufacturados, ya que éstos, necesitan de un ambiente más seco para sus interpretaciones. El *Christus factus est* de Johannes Brahms, es un ejemplo de cómo este efecto es llevado a su extremo, ya que está contemplado desde la partitura, dando momentos de espera para que la voz siga resonando. Y esta obra no es renacentista, momento de esplendor del canto coral litúrgico, sino que fue compuesta en pleno siglo XIX.

La reverberancia ambiental es una característica que la voz humana puede aprovechar en toda su magnitud. Un descubrimiento muy importante de los músicos de una propiedad que beneficia a las voces muchísimo más que a otros instrumentos.

Pero, de todos modos, hubo quienes se ocuparon de sacar al coro de la iglesia y lo llevaron a los escenarios de los grandes teatros.¹¹ No para interpretar las obras escritas para los templos, sino para incorporarlas como un instrumento más en composiciones nuevas junto a la orquesta. El coro dejará de ser considerado un instrumento de cámara.

Antes de Wagner y en contemporáneos suyos, encontramos la incorporación del coro a obras sinfónicas de modos muy diversos.¹²

Beethoven lo incluyó en su *Novena sinfonía*, pero pasaría mucho tiempo para que otros compositores lo incluyeran en sus obras de ese modo. Verdi lo utilizó, al igual que otros compositores, para representar al pueblo. En el *Coro de los esclavos hebreos*, del Acto III de *Nabucco* (1842), las cuatro voces cantan al unísono. Esta utilización del coro fue muy común en esa época. El coro dentro de los templos, representaba al pueblo ante su dios. El coro, fuera del templo –en el teatro–, representaba al pueblo ante el pueblo.

Como se habrá entendido, en todo momento de trató de textos musicalizados polifónicamente; ya sea que el coro se utilizara dentro o fuera de las capillas. De una relación texto-música, donde no hay diferenciación entre la voz y el coro que canta. Recién en el siglo XX, se comenzará a reinventar el sonido coral. Se los denominará “efectos corales”. Se tratará de aquellas sonoridades donde, lo que se buscará, no será cantar un texto polifónicamente sino, destacar el hecho de que se trata de toda una masa coral interpretando, y, que con ella, se pueden lograr efectos que con una sola voz no se podrían realizar.

5. La exploración de la voz

Nos encontramos ahora, a mediados del siglo XX: La exploración sonora se irá expandiendo a todos los campos tímbricos: piano, flauta, violín, voz, etc. Incluso, la concepción del sonido por el sonido en sí mismo, separado de toda fuente sonora, será un descubrimiento de esta época. Las propiedades del sonido serán estudiadas también: su masa, su timbre armónico, su factura, etc.¹³ La exploración de la voz comenzará, primero, con la voz solista. Comencemos con el *sprechgesang* (recitado cantado¹⁴) de Arnold Schönberg, como una primera forma de exploración vocal. Podría ser considerado el germen de la que será una nueva forma de cantar; donde el sentido semántico estará casi totalmente disuelto en función de la búsqueda de sonoridades nuevas.

Recordemos la *Secuencia III para voz femenina* (1960) –ejemplo al que más comúnmente se recurre–, que Luciano Berio compusiera para Kathy Berberian, obra donde se despliegan todas las posibilidades en lo que se refiere a expresión vocal. Susurros, chistidos, chasquidos, sonidos tónicos, con texto, sin texto, risa y más. A los cuales hay que agregar los diferentes pedidos de carácter: tembloroso, tenso, juguetón, frenético, sereno, y más. A los que se agregan, también, efectos con las

manos sobre la boca. Esta paleta nos da una infinidad de combinaciones posibles, que Berio supo organizar a la perfección. A estas nuevas expresiones las denominó “la nueva vocalidad”.

Aquí nos hallamos en un punto de inflexión destacable: la voz independiente del texto, independiente incluso, de la música. Sonidos vocales que abarcan un rango muy amplio de expresión son organizados en un discurso sonoro que no está pensado restringidamente desde la voz “para cantar”, sino desde la voz para “hacer música”.

A partir de este momento, muchas de estas sonoridades pasarán a los coros, donde se los llamará “efectos corales”. Un ejemplo de la utilización de algunos de estos nuevos sonidos es la *Pasión San Lucas* (1972), de Krzysztof Penderecki. Risas, gritos, susurros, canto tonal, recitado, por dar una idea de lo que se plantea en esta obra. Podemos hablar ahora de una gran conquista de la voz de su propio objeto: el sonido vocal en sí mismo, independiente de un texto con sentido semántico e independiente del sujeto que los produce.

Se trata de una relación entre voz-música, cuya resultante es la “sonoridad vocal”.

Puede decirse, además, que esta forma de cantar es la síntesis de todas las anteriores donde, no sólo se busca musicalidad sino, más profundamente, una “sonoridad”; es decir, el sonido con entidad propia separado de la música, concepto de mediados del siglo XX., como ya se especificó.

Efectos corales

Vayamos a ejemplificar, para profundizar un poco más en este fenómeno, lo que sucede con algunas obras de compositores argentinos contemporáneos.

En una obra de Roberto Caamaño, el *Salmo Nº XIV*, las voces ATB¹⁵ deben cantar, al comienzo de la misma, una vocal que no está especificada en la partitura. Se tenderá seguramente a pronunciar una “a”, ya que se utilizará este efecto como colchón de la voz de soprano y es muy difícil estar cómodo sobre una pujante “i”. Luego de seleccionar la vocal “a”, se le indicará a cada cuerda que inflexiones dicha vocal hacia otra: algunos la llevarán hacia una “o”, otros hacia una “e”. Y, dentro de cada cuerda, cada coreuta puede modificarla libremente. Con esta práctica, obtendremos una nueva vocal que no es ninguna de las tres mencionadas. Pero el producto no queda allí. Esa vocal deberá perdurar en el tiempo, fluctuando entre todas esas variantes, con lo cual se transformará en una “trama”; ya que no se trata de un solo compás sino que, este efecto deberá sostenerse durante seis compases y en un tiempo muy lento. Las notas de estas tres cuerdas también se van modificando lentamente, con lo que la trama se enriquece mucho más y parece ondular.

A partir del compás veintiocho, el tiempo se duplica y, el resultado coral es una iteración. No podemos aquí separar tiempo, de notas, de texto, de ritmo, de intensidad. Esos tres compases son un solo objeto sonoro, opuesto al del comienzo, si se desea; ya que en las voces ATB no había texto, las voces casi no se movían melódica y rítmicamente hablando, la intensidad era suave y el tiempo era lentísimo. Y, en esta sección, todas las voces se unen en texto y ritmo y, entre soprano y tenor, se uni-

fican más, por el hecho de tener que cantar las mismas notas. El primer fragmento resultaba ser una caricia, que acompañaba al “estoy feliz” del comienzo del texto del salmo, que expresa la soprano en nombre de quien relata. El tercer fragmento, al que nos referimos como iteración, irrumpe para invocar el nombre de dios.

En esta pieza puede aspirarse el aire litúrgico igual que en un canto gregoriano, pero con un tratamiento de la voz muy diferente y detallado.

Este juego de oposiciones lento-suave-trama-solista/grupo frente a rápido-fuerte-iteración-homofonía se repetirá a lo largo de toda la obra.

Otro caso similar es el de *Lux aeterna* de otro compositor argentino, Fernando Moruja.

En esta obra las voces deben entenderse como destellos de luz que aparecen y desaparecen. El concepto está contenido claramente en el texto, que girará alrededor de la frase *lux aeterna* que se repetirá durante dieciséis compases, de los veinte que presenta la obra. El texto evidentemente es una excusa, pero al mismo tiempo es fundamental al carácter y clima de la obra. Texto que ya no está “musicalizado”, sino trabajado desde la “sonoridad vocal”, explotado desde ella, enriquecido desde ella. Una obra que llena de luz la “sonoridad coral”.

Segundas mayores como intervalo entre las voces de soprano y alto¹⁶; quintas entre las de tenor y bajo. Una trama que fluye y se mece durante los primeros ocho compases, recordando un poco a la obra de Caamaño, pero con la proyección de un concepto muy diferente. Movimientos paralelos, *divisi* entre, las voces para la segunda sección y, como coda, un “ángel” que con una “a”¹⁷, sobre un colchón de intervalos de segundas y quintas, nos hace entrar al paraíso. Movimientos mínimos, variantes muy sutiles en intensidades, valores rítmicos lentos y un tempo lento, también. Todo en función de provocar “efectos” de luz celestial, a través de una afinación natural que el coro sostiene a través de esta maximización de recursos mínimos.

Estos son sólo dos ejemplos breves de lo que se busca, en la actualidad, en el instrumento voz-coral.

Abordar una obra coral contemporánea desde la concepción “texto musicalizado” daría como resultado una lectura descontextualizada de la misma o una producción poco satisfactoria. Y, lo mismo ocurrirá a la inversa. Una *villanella* renacentista, por ejemplo, como *Occhi, manza mia* de Orlando de Lassus, es una obra ágil, inspirada en aires de danza que, para ser interpretada, debieron tenerse en cuenta cuestiones tales como: que el tempo no decaiga en cuanto a la velocidad, que las repeticiones de cada sección modifiquen su intensidad, que se trata de un texto amoroso, entre otras. Es decir, aspectos que nada tienen que ver con los que habrá que tener en cuenta para abordar *Lux aeterna* de Fernando Moruja.

Es muy importante saber encontrar el código adecuado para leer una manifestación musical. Ya que, en el momento histórico en el que nos encontramos, se tiene a disposición una inmensa variedad de obras de géneros, estilos, épocas y regiones geográficas muy diferentes.

Conclusión: El placer por la vocalidad coral

Ya no se trata en la actualidad de textos musicalizados, cuando hablamos de obras corales. Las palabras, las sí-

labas son un complemento más de la sonoridad. Una nota mi⁴, cantada con la sílaba “lu”, que es cerrada, con una articulación delicada, que ayuda a imposter la voz y a empastar el sonido de una voz con otra, nos da como resultado un nuevo objeto sonoro que es algo más que la suma de un mi⁴, la sílaba “lu” y varias voces que lo cantan al mismo tiempo. Si a este sonido lo ubicamos dentro de un contexto mayor, como es el caso de la obra mencionada anteriormente, el carácter impreso en esa nota modificará un poco más sus propiedades. Cada sílaba importa, como en el caso de la obra de Berio, donde cada sonido lleva una indicación de carácter sobre él.

La voz humana pareciera haber alcanzado su independencia musical en cuanto a sentido semántico. Ya no necesita de un texto para mostrarse.

Desde esta “vocalidad coral” se intentan comunicar conceptos, climas, estados. Muy diferente era el objetivo cuando lo que se hacía era musicalizar un texto. En esa situación, el canto estaba en función de lo que la palabra necesitaba transmitir.

Ahora, la voz transmite sin la necesidad de palabras y frases con sentido semántico, sino desde sus propiedades tímbricas.

Ahora sí, voz y texto pueden aunarse, porque ya no hay una relación simbiótica entre ambos, ni siquiera una dependencia relativa. Pueden unirse en franca armonía sin perder ninguno su identidad. Enriqueciéndose mutuamente en un vínculo de intercambio. Sin ser, una expresión, el bastón de la otra.

Un texto crecerá cualitativamente, entonces, aprovechando todas las posibilidades que brinda la voz. Y, a su vez, la voz expandirá sus recursos al utilizar, también, un texto. La unión entre voz y palabra se ha vuelto para nosotros, en la actualidad, consciente y de exploración y reflexión permanente.

Notas

¹ La noción de arte se ha ido modificando según la época histórica. Para los griegos, en la antigüedad eran artes no sólo la música sino también la tejeduría, la zapatería. En la actualidad se habla de “arte culinario”. Restringiré el término “arte” a las siete manifestaciones artísticas postuladas como tales entre los siglos XIX y XX –música, pintura, escultura, literatura, teatro, danzas, cine– más allá de sus derivaciones post-modernas, como la fotografía hasta, si se desea, el *body painting*, por dar unos ejemplos.

² Tómese para ello los cantos religiosos de los primeros cristianos, que, a su vez los habían heredado de los cantos judíos

³ Boudieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Editorial Cuadrata, Bs.As., 2003, p 126.

⁴ Recuérdese que los textos eran tomados de la Biblia.

⁵ Por supuesto que la gente del pueblo cantaba, pero no han quedado registros de esas prácticas, sólo de los cantos monásticos. Tengamos en cuenta que el pueblo en su mayoría no estaba instruido en la lecto-escritura y, mucho menos en la lecto-escritura musical.

⁶ Recordemos que, en la historia de la humanidad, la escritura fue siempre posterior a los acontecimientos.

⁷ Al unísono significa que todos los integrantes del coro cantan lo mismo, no hay voces que canten una parte

aguda, otras una grave y otras voces, una parte intermedia. Es una única melodía para todos.

⁸ La música profana no comenzará a ser registrada sino hasta que compositores académicos se acerquen a melodías populares y las incorporen a sus sinfonías, como será el caso de Brahms, Bártok y muchos otros. También llegaron a nosotros adoptadas como canciones infantiles –cuando de infantiles no tienen nada–, aquellas canciones que relataban situaciones en el marco de hechos socio-políticos definitorios como la Revolución francesa y otros tantos de esta índole.

⁹ Recuérdese que no estamos hablando de una expresión al estilo del Romanticismo, sino de formas diferentes de utilizar los recursos compositivos.

¹⁰ También llama “recitativo monteverdiano”.

¹¹ La acústica de los teatros tiene características diferentes a las de las iglesias. Es por este motivo que, obras escritas para ser cantadas en los templos, pierden efectividad al ser interpretadas en teatros.

¹² Casualmente “sin-fónico” significa sin fonación o sin voces.

¹³ Ver Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, versión reducida al español, Editorial Alianza, Madrid, 1998. También consultar, si se desea, su versión original en Francés, *Traité des objets musicaux*, Editorial Seuil, Paris, 1966.

¹⁴ El declamado melódico wagneriano era una combinación entre recitativo y canto, donde la balanza se inclina hacia lo melódico. El *sprechgesang* es un recitado cantado, haciendo mayor incapié en la recitación.

¹⁵ La S se utiliza para denominar a las Sopranos; la A, para denominar a las contraltos; la T, para los tenores y la B, para los bajos.

¹⁶ La voz “alto” es la que comúnmente se denomina mezzosoprano o contralto. Existe una diferencia entre ambas y es que la segunda, es más grave que la primera. Pero para denominarla en el coro se utiliza la segunda, en italiano, es decir, “alto”.

¹⁷ Para esta vocal, en esta obra, vale todo lo que se explicó con respecto a la vocal sostenida por las voces ATB, de la obra de Caamaño.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Cuadrata.
- Gadamer, Hans-Georg (1995) *El inicio de la filosofía occidental*. Buenos Aires: Paidós.
- Grout, Donald Jay y Claude Palisca (1996) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

- Mondolfo, Rodolfo (1961) *Arte, religión y filosofía de los griegos*. Buenos Aires: Columba.

- Morla, Claudio, “Ficha de cátedra y obras” para la asignatura Canto Gregoriano, I.U.N.A. Departamento de Artes sonoras y musicales, Bs. As., 2006.

- Saitta, Carmelo (2002) *El diseño de la banda sonora*. Buenos Aires: Publicaciones Musicales Saitta.

- Suarey Urtubey, Pola (1994) *Breve historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.

- Schaeffer, Pierre (1998) *Tratado de los objetos musicales*, versión reducida al español, Madrid: Alianza.

- Zadoff, Néstor (2007) *Análisis de obras corales renacentistas*. Buenos Aires: Editorial GCC serie escritos corales.

- Zadoff, Néstor (1999) *Obras corales del renacimiento español*, Transcripción, comentarios y bibliografía especializada. Buenos Aires: Editorial GCC.

- Zadoff, Néstor (2000) *Obras corales del renacimiento italiano*. Transcripción, comentarios y bibliografía especializada, Buenos Aires: Editorial GCC.

Abstract: The musical instruments are considered to be prolongations of the body of the interpreter. There exists one which is not out: the own voice. It took a long time to give it entity, to dissolve the symbiosis among body, voice and word. A rapid walk along the history of the music will draw how there was modified the conception of this instrument.

Key words: voice – sing – chorus – polyphony – aria – sprechgesang – vocal – sound.

Resumo: Os instrumentos musicais são considerados extensões do corpo do intérprete.

Existe um que não está afóra: a própria voz. Tomou muito tempo dar-lhe entidade, dissolver a simbiose entre corpo, voz e palavra.

Um rápido passeio pela história da música graficará como foi se modificando a concepção deste instrumento.

Palavras chave: voz – canto – coro – polifonia – compositor – aria – sprechgesang – vocalidad – som.

^(*) **Griselda Labbate.** Profesora Superior de Educación Musical (Conservatorio de música Municipal “Manuel de Falla”). Estudios de canto, composición, piano, en el mismo conservatorio. Postgraduada en Semiología musical (UBA) y en “Retórica musical” (IUNA). Licenciatura en Artes Sonoras y Musicales –especialidad Dirección Coral (IUNA en curso)

Sustentabilidad en los proyectos

Estela Reca^(*)

Fecha de recepción: agosto 2010

Fecha de aceptación: octubre 2010

Versión final: diciembre 2010

Resumen: Hablar de un diseño sustentable es generar un diseño sustentable. Desde el inicio del proyecto se debe tener en cuenta los diferentes aspectos para que éste lo sea. Pensar en sustentabilidad es revalorizar los recursos naturales, contar con éstos para no solamente reducir costos, sino también mejorar el medio ambiente.