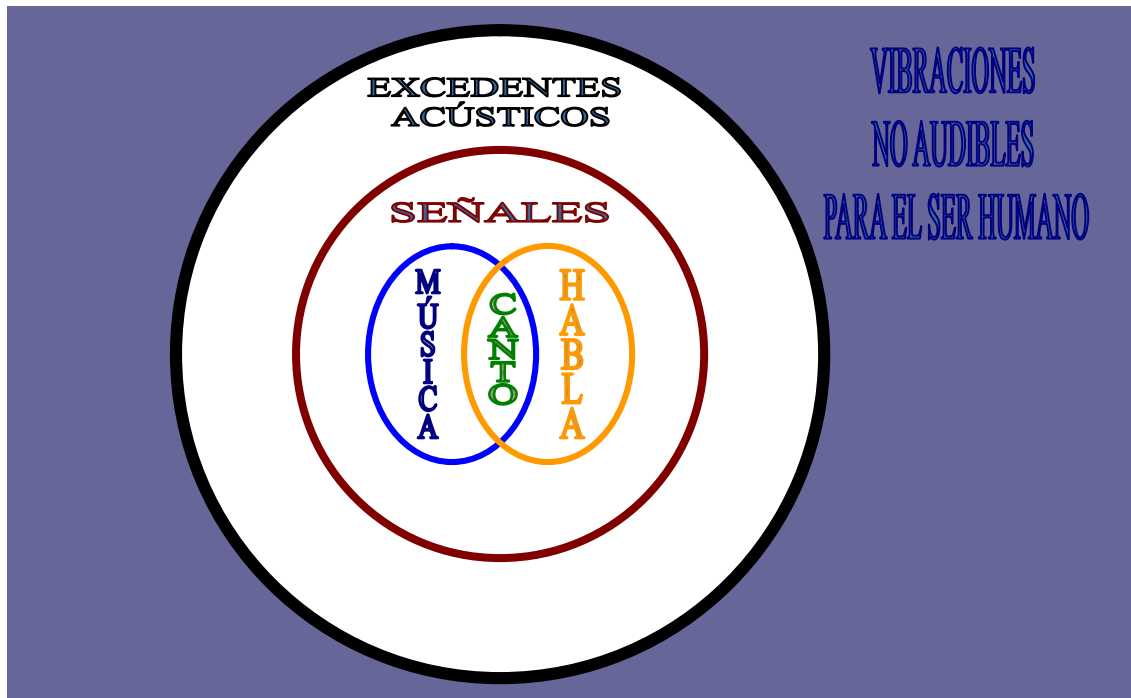


COMPONER LA VOZ Diana Pérez Custodio

Mientras que, dicen, la música tradicional no habría hecho más que combinar sonidos pre-moldeados sobre el mismo modelo de nota instrumental, la música contemporánea sería susceptible de hacer penetrar la composición en el "interior" mismo del sonido.
Michel Chion¹

La voz humana siempre ha sido un instrumento ciertamente peculiar. Constituyendo una de las herramientas comunicacionales más sofisticadas que poseemos como especie, dedicamos una buena parte de nuestro proceso madurativo a dominar los múltiples códigos vocales al uso en nuestro ecosistema cultural, y que nos cubren un amplio espectro de necesidades, desde la mera supervivencia física hasta las más sutiles formas de expresión artística. De hecho, en el ámbito de la comunicación sonora humana, la voz ocupa el más complejo escalón desde el punto de vista semántico; recordemos al respecto un conocido esquema de clasificación de los estímulos sonoros que recibimos:

¹ CHION, M (1991): *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca, Taller de Ediciones del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha y Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, p. 30.



La voz puede estar presente en todas estas categorías de un modo u otro; analicemos a continuación los diferentes casos. Podemos emitir múltiples sonidos vocales no intencionados, aunque no por ello exentos de información para un potencial oyente: estamos en el ámbito de los excedentes acústicos; toses, suspiros o cualquier manifestación sonora de nuestro mecanismo respiratorio entrarían en ese gran saco. Ya dentro del subconjunto de las señales, disponemos de múltiples códigos cuya materia es la voz humana: silbos, chasquidos de la lengua enfatizando una negación... y, por supuesto, al más alto nivel, las lenguas orales y la música; el habla es obviamente producto de un uso muy especializado de la voz, y se elabora en función de las convenciones sonoras fonéticas adoptadas y compartidas por una misma comunidad cultural; la música, por su parte, puede utilizar múltiples instrumentos para existir, y sin duda uno de ellos es la voz cuando prescinde de la letra, es decir, cuando se emplea como un instrumento más sin hacer uso de sus peculiares posibilidades. Y tan peculiares; el último eslabón de esta cadena es el establecido por la intersección del habla y la música, fundiendo en un mismo crisol (el de la voz) las dos manifestaciones sonoras más complejas del ser humano. Fundamentalmente a esto es a lo que hemos llamado, en nuestra tradición occidental, canto.

Las técnicas de emisión vocal así como las diferentes formas de articulación han ido cambiando, perfeccionándose y ampliándose a través de los siglos, siempre, claro está, en paralelo a la creación de nuevos estilos musicales, y a tenor de los desarrollos científicos y pedagógicos que se iban produciendo. Pero a pesar de ello, hasta los comienzos del pasado siglo XX inclusive, el canto en occidente ha mantenido unos presupuestos básicos muy uniformes: entonar melódicamente un fragmento literario más o menos inteligible según el tratamiento musical en cada caso. Desde el gregoriano a los *lieder* de Mahler, pasando por el belcantismo, la ópera clásica o los oratorios barrocos, todo el corpus vocal de nuestra tradición utiliza la voz cantada de un modo llamativamente similar. Si bien de forma ocasional se han incluido otros recursos, bien el ya mencionado de entonar sin letra (quizás el más abundante, casi siempre como *boca chiusa*), bien otros tomados del campo de los excedentes acústicos y más o menos estilizados (como la *gioia* barroca, imitando a veces la risa, a veces el temblor o incluso el llanto), no dejan de ser las excepciones que confirman la regla.

En los primeros años del siglo XX, al igual que ocurrió con casi todos los ámbitos de la expresión humana, este modo tan limitado de usar la voz en la música empezó a resquebrajarse progresivamente. La proporciones respectivas de los ingredientes “habla” y “música” en la fórmula magistral entendida hasta entonces como “canto” comenzaron a alterarse. Arnold Schoenberg en su *Pierrot Lunaire* (1912) propone una nueva dosificación que denomina *sprechgesang*, canto hablado, pues se sacrifican algunas de las características propias de la entonación musical para sustituirlas por otras más cercanas a la expresión oral hablada. En idéntica dirección pero en sentido contrario, otros compositores experimentan con la descomposición fonética del lenguaje, renunciando a comunicar los contenidos semánticos propios del habla en aras de una utilización mucho más abstracta, más musical, del aparato fonador humano; por poner un ejemplo de entre los muchos posibles, citaremos los *62 Mesostics re Merce Cunningham* de John Cage (1971).

Hasta aquí nos limitamos a comentar planteamientos en los cuales el grado de hibridación entre la música y el habla varía con respecto al modelo histórico. Muchos compositores, incluso en la actualidad, optan por un tratamiento de la voz cantada similar al de Mozart, Schubert o Verdi; la diferencia principal con aquellos es que desde hace casi un siglo esta opción se elige de forma consciente entre otras muchas, hoy en día ya tan válidas y aceptadas como ella misma. Hay incluso un elevado número de creadores sonoros contemporáneos que eluden el uso de la voz en la medida de lo posible; las razones son tan variadas como los casos, pero la falta de entrenamiento de la mayoría de los cantantes en técnicas alejadas de la impostación clásica, unida al consiguiente temor de hacerse daño que embarga a estos intérpretes (que o bien rehuyen la misión o bien la llevan a cabo de forma deficiente), hace difícil encontrar quien materialice las obras vocales innovadoras satisfactoriamente. No es casualidad que uno de los compositores más comprometidos con la investigación vocal en el siglo XX, Luciano Berio, compartiese su vida con Cathy Berberian.

Volviendo a aquellos que eligen usar la voz como desde hace siglos se venía haciendo, retomamos el título de este artículo para precisar su sentido; ellos componen “para voz”, vertiendo sus ideas musicales en un molde tímbrico y expresivo bien definido de entrada, y para el que todo cantante profesional está debidamente preparado; no tienen más que disponer en una partitura una serie de coordenadas más o menos abstractas, siendo las fundamentales por supuesto aquellas referidas a la altura y a la duración de cada nota, y confiar el resultado a un intérprete que, como cualquier buen instrumentista, hará sonar lo escrito con un mínimo de aportación individual y un máximo de perfección normalizada, quedando pues por lo general la intervención creativa del intérprete desplazada a terrenos muy sutiles y bastante estrechos. Esta opción incluye también a los que prescinden de la letra, utilizando bien una vocal o bien la ya mencionada *boca chiusa* como molde tímbrico convencional apto para entonar melodías, y por ende aún más próximo a los parámetros

expresivos de cualquier otro de los instrumentos comúnmente utilizados por la tradición clásica occidental.

Pero frente a “componer para voz”, un importante y heterogéneo sector de creadores musicales contemporáneos se ha planteado el reto de “componer la voz”. Como diría Michel Chion, uno de cuyos párrafos más reveladores al respecto de este tema utilizábamos como cita inicial de este escrito, estos compositores han adoptado una actitud de *foniurgos* respecto a la voz humana; es decir, no se limitan a dar instrucciones abstractas sobre duración y altura (y quizás alguna otra poco precisa referida al resto de los parámetros) sino que consideran el sonido vocal como un material moldeable, bien mediante la utilización de las nuevas tecnologías electroacústicas (a esta acepción se suele limitar Chion), bien mediante la importación o la invención de técnicas vocales no tradicionales en el canto occidental.

Nos ocuparemos primero de estos últimos; de los que, trabajando codo con codo con cantantes que compartiesen un mismo afán investigador o, directamente, encarnando ellos mismos la doble misión de creadores e intérpretes, han ampliado el universo tímbrico de la voz humana en el último siglo. Antes de seguir adelante, debemos dejar constancia de que las dos vías mencionadas para “componer la voz” se influyen mutuamente, y así como la posibilidad de manipular los sonidos (también los vocales) mediante aparatos electroacústicos surgió en buena medida del deseo de aquellos que ya estaban buscando nuevos sonidos con instrumentos tradicionales, también los que renuncian al uso de dichos aparatos para estos menesteres tienen como ejemplo y estímulo los sonidos producidos gracias al concurso de las nuevas tecnologías.

Tratar de hacer extensivo el acto compositivo al interior mismo del sonido vocal sin manipulación externa es una aventura apasionante pero enormemente complicada. Si renunciamos a los timbres modelo

tradicionalmente utilizados en el canto occidental, y creados en cada intérprete concienzudamente a lo largo de años de formación especializada del aparato fonador, nos adentramos en un terreno difícilmente controlable. La voz es el más fisiológico de los instrumentos musicales, y por ello resulta ser el más influido por las características psicofísicas del individuo en cuestión; apartando a un lado lo lírico en sus diversas variantes, lo que cada cual es capaz de hacer con su voz es un mundo desconocido a menudo hasta por el propio cantante.

Existen técnicas de emisión tradicionales en culturas no occidentales que, aunque requieren un enorme esfuerzo por parte de los intérpretes, a menudo jalonado de exóticos viajes y largas estancias de aprendizaje en el seno de culturas no siempre cercanas, ofrecen al compositor (coincida éste o no con el propio cantante) una nueva paleta tímbrica que sí permite un alto grado de control. Como botón de muestra, reproducimos a continuación un fragmento del libreto (concretamente de la biografía) que acompaña a la grabación *Concierto en canto* de Fátima Miranda (1994), una de las intérpretes y creadoras vocales más polifacéticas (y más ejemplares en cuanto al tema que nos ocupa) del panorama contemporáneo mundial:

“Entre 1983 y 1993 estudió *bel canto* con Esperanza Abad, M^a Dolores Ripollés, Jesús Aladrén y Evelyne Kôch, con el fin de poder asociar unas y otras técnicas vocales, habitualmente consideradas incompatibles.

En 1987-1988 estudió en París técnicas vocales tradicionales con la japonesa Yumi Nara.

En 1988 aprendió canto difónico mongol en el *Museo del Hombre* de París con Tran Quâng Hai –consistente en la producción simultánea de dos sonidos: la nota fundamental como bordón y la melodía construida a partir de la selección de sus armónicos-.

Desde 1988 hasta hoy, primero recibiendo cursillos en Francia y Holanda y más tarde a base de largas estancias en la India, estudia música y canto Dhrupad con diferentes miembros de la eminente familia Dagar. Esta tradición ha sido transmitida oralmente y con toda su pureza de padres a hijos desde el siglo XVII, durante diecinueve generaciones hasta hoy día por dicha familia.”

Pero también existen otras muchas posibilidades tímbricas en la voz humana que, sin haber sido necesariamente cultivadas por ninguna cultura tradicional, pueden ser y, de hecho, en buena parte lo han sido, descubiertas mediante la investigación vocal individual de cada ser humano. Algunos de estos sonidos pueden ser emitidos por cualquier cantante que adquiera la habilidad técnica necesaria, pero hay otros que pertenecen a un solo ser del mismo modo que sus huellas dactilares, y que, salvo mediante la grabación, se convierten en acontecimientos únicos y puntuales. Este conjunto de eventos sonoros ha sido el menos explorado y explotado por los compositores, pues requiere de un trabajo tan minucioso y localizado con cada intérprete que no suele estar al alcance de cualquiera. Podemos citar en este sentido la relación profesional entre el compositor italiano Giacinto Scelsi y la cantante japonesa Michiko Hirayama; de esta investigación compartida surgió la obra *Cantos de Capricornio* entre los años 1961 y 1972 y buena parte de las ideas tímbricas (muchas tomadas de cantos tradicionales japoneses pero algunas descubiertas por ellos) que Scelsi puso más tarde en práctica en su música instrumental.

Volvamos por último la vista hacia la acepción más literal de nuestro título, aquella que utiliza las técnicas electroacústicas de uno u otro modo con la intención de “componer la voz”. Una de las reflexiones más obvias, y a la vez diríamos que la más influyente en los resultados artísticos que se derivan de la manipulación de la voz humana, es precisamente lo cercanos que están los límites de su deshumanización, en el sentido más literal (y en absoluto peyorativo) del término. La aplicación de casi cualquier efecto al uso, por

sutilmente que se utilice y por poco que altere la composición interna del sonido, suele conllevar una inquietante aproximación a formas de expresión ancestralmente asociadas a lo sobrenatural, a lo sobrehumano. El más mínimo toque de cambio de altura, algunas espacializaciones o, incluso, equalizaciones, por no entrar en operaciones más radicales como la granulación, la modulación en anillo o tantas otras opciones (en constante crecimiento en lo que respecta a calidad y variedad), dan vida a todo un imaginario virtual de personajes vocales, explotado hasta la saciedad por el universo mediático pero también disponible para su uso especializado en el ámbito de la música contemporánea.

Cualquier manifestación natural de la voz, sea hablada, cantada, o se trate simplemente de una emisión sonora no convencionalmente codificada, es susceptible de ser grabada y transformada en casi cualquier cosa. Las delicadas fronteras que permiten o no el reconocimiento de la fuente original se encuentran más cercanas en la voz que no articula palabras; es muy fácil conseguir que la voz de una mujer entonando una melodía sobre, por ejemplo, una "a", grabada y convenientemente transportada hacia los graves, se confunda con un contrabajo o con un violoncello según el registro; o acentuar el carácter percusivo de ciertas consonantes sueltas y montar una secuencia rítmica que cualquiera podría identificar con instrumentos de una batería (algunos de los trabajos de Jaap Blonk son buena muestra de ello).

Cuando la voz grabada pronuncia palabras en cualquier idioma, sea hablando o cantando, a menudo esas fronteras de reconocimiento de la fuente van más allá de la propia inteligibilidad del texto. Si más arriba hablábamos de personajes vocales de ficción y de la extraña sensación que éstos transmitían, dicha sensación queda potenciada por la certeza de que existe un mensaje que adivinamos pero no podemos comprender. Los textos audiovisuales de carácter masivo suelen optar por subtítular estos discursos y tranquilizar con ello al desconcertado espectador (ocurre así con algunos personajes de conocidas películas de ciencia ficción). Pero si nos quedamos en el efecto puro

que produce esta franja limítrofe, por una parte, con las lindes de lo inteligible, y por otra con las de lo reconocible, la experiencia puede llegar a ser sobrecogedora. Una obra histórica que en ciertos momentos navega por estas turbias aguas es el *Contrappunto dialettico alla mente* de Luigi Nono (1968).

Traspasada la barrera del reconocimiento de la fuente, tan peculiar cuando de la voz se trata, los sonidos resultantes de la manipulación pasan a formar parte del universo acusmático como un objeto sonoro más, despojado ya de cualquier connotación humana. Aunque, como apunta también Chion: “Uno puede encarnizarse en esconder la fuente mediante manipulaciones; éstas no harán más que crear otros sonidos, evocadores de nuevas fuentes, tan fascinantes como imaginarios.”² Pero ese es otro tema que nos alejaría demasiado del que nos ocupa.

Para cerrar este último apartado tecnológico, debemos mencionar la posibilidad actual de “componer la voz” mediante síntesis sonora. Quizá sea la única acepción realmente literal que ofrece nuestro título, aunque a estas alturas de nuestro discurso no nos parezca tan obvio. Programando en C, por ejemplo, o utilizando los programas más avanzados de síntesis por modelo físico, más aptos para la voz cantada, o los de síntesis prosódica para la voz hablada, podemos recrear el sonido de la voz humana a partir de fuentes puramente artificiales. Ello, que desde el punto de vista artístico parece ofrecer poco interés, abre en cambio un infinito campo de variantes tímbricas de diseño que se asemejen a la voz en menor o mayor medida pero sin imitarla figurativamente. Todo esto, unido a la técnica de la interpolación, nos proporciona las herramientas informáticas y conceptuales necesarias para materializar, ¿por qué no?, un sonido de pájaro que canta con voz humana o una voz-enjambre de abejas.

En este nuevo siglo, aún recién estrenado, se habla por doquier de los caminos abiertos gracias a la fusión de las distintas artes; en general, en casi

² CHION, M (1991): O. c. , p. 18.

todos los aspectos de la vida, nuestros días se caracterizan por la proliferación y el alcance de esos variopintos procesos que damos en llamar mestizaje o hibridación. El canto no iba a ser una excepción, máxime teniendo en cuenta que desde siempre consistió en mezclar diferentes vías de expresión humana: la literaria y la musical por supuesto, pero también lo escénico y, más recientemente, lo audiovisual. En este pequeño artículo hemos tratado de penetrar en el interior del fenómeno mismo del arte vocal, tan cotidiano y a la vez tan complejo. Una vez más comprobamos que esa vieja y trascendental idea de que lo de dentro es como lo de fuera y viceversa no resulta tan descabellada. Las fronteras son siempre un artificio, y cualquier categorización no es más que un esquema provisional y limitado de una realidad viva e imposible de aprehender en toda su magnitud; sirvan las breves reflexiones contenidas en este escrito como mapa provisional y limitado para todos aquellos que quieran adentrarse en las arenas movedizas de la creación vocal.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, J-E.: *La música en la era digital*, Ed. Milenio, Lleida, 1998.
- BARCE, R.: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985.
- CHION, M.: *El arte de los sonidos fijados*, Taller de Ediciones del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha y Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 1991.
- CHION, M.: *El sonido*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.
- CHION, M.: *La audiovisión*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1998.
- CHION, M.: *La voz en el cine*, Cátedra, Madrid, 2004.
- DÍAZ VIANA, L.: *Música y culturas*, Eudema Antropología, Madrid, 1993.
- JAY GROUT, D.: *Historia de la música occidental (1 y 2)*, Alianza Música, Madrid, 1988.
- KENNEDY, M.: *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1994.
- LULL, J.: *Medios, comunicación, cultura*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

- LUCIE-SMITH, E.: *Movimientos artísticos desde 1945*, Ed. Destino, Thames and Hudson, Barcelona, 1994.
- MURRAY SCHAFER, R.: *El nuevo paisaje sonoro*, Ricordi, Buenos Aires, 1969.
- ROWELL, L.: *Introducción a la filosofía de la música*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.
- SADIE, S.: *Guía Akal de la Música*, Akal, Toledo, 1994.
- SALAZAR, A.: *La música en la sociedad europea (4 vols.)*, Alianza Música Madrid, 1984.
- VILLA ROJO, J.: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003.