

DOCUMENTOS

El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica

por
Hanns Stein

El arte del canto nació con el hombre mismo, con su primera expresión vocal. En sus orígenes fue una forma más elevada del lenguaje, probablemente inspirada por el culto primitivo. Hay incluso quienes afirman que el canto existió antes del lenguaje hablado, así como existe en especies inferiores al hombre, por ejemplo las aves.

Más adelante el canto respondió a las necesidades de las religiones y las estéticas, condicionadas naturalmente –por ejemplo por diferentes lenguas–, las que llevaron a distintas maneras de emitir la voz (nasalización y elevación artificial de la laringe en las culturas del Oriente Medio).

En la antigüedad mediterránea el arte del canto tuvo influencia en la retórica; en Grecia los discursos debían ser rendidos en un determinado tono. Para la tragedia y comedia griegas se necesitaban cantantes formados, que junto con el drama ofrecían secciones cantadas.

El aporte más importante de la Iglesia Católica al arte del canto es, posiblemente, el canto litúrgico, y su desarrollo polifónico en siglos posteriores, antes de concluir la Edad Media. A fines de este mismo período, en Europa, aparece un tipo de canto profano que se podría denominar de arte y que practican los *troubadours*, *trouvères* y *minnesänger*. La improvisación libre del siglo XVI sentó las bases técnico-vocales para el amplio y diferenciado desarrollo que tuvo el arte del canto a partir de 1600, con el florecimiento de la ópera, el oratorio, la cantata y el aria. En ese período, en el cual el canto tuvo un desarrollo musical tan grande, la principal preocupación era la expresión y la comprensibilidad del texto.

El virtuosismo vocal se desarrolló a la par con el instrumental, y sus grandes cultores fueron los *castrati* con su enorme habilidad en la ejecución de *coloraturas*. Recién el nuevo dramatismo del clasicismo restauró la relación original entre música y declamación y reemplazó al *castrato* por el cantante dramático, así como permitió la integración de las mujeres, que fueron excluidas del canto desde el siglo VII por la Iglesia Católica.

En el siglo XIX apareció la canción artística (*Lied*, *Kunstlied*), la que con sus exigencias técnicas y expresivas enriqueció el arte del canto. En el arte vocal francés, en todas las épocas, el acento estaba puesto en la declamación de la palabra.

La escuela belcantística italiana, en cambio, enseñaba el libre desarrollo del *melos* vocal, en detrimento de lo declamatorio. Los alemanes y otras naciones centroeuropeas encontraron un cierto equilibrio entre los dos extremos. Posteriormente, incluso maestros como Verdi y Puccini exigían unidad orgánica entre palabra y sonido musical.

Hoy en día, gracias al acortamiento de las distancias y la integración de culturas, es absurdo hablar de “escuela italiana” o “escuela alemana”. Es cierto que los idiomas influyen de alguna manera la emisión vocal, pero al cantante de hoy se le exige expresarse de manera correcta en los diversos idiomas y estilos, lo que lleva a lo que podría llamarse una globalización de las escuelas de canto. Es necesario, por lo tanto, abordar la problemática de la técnica y la enseñanza del canto con gran amplitud, en forma abierta y sin dogmatismo.

A fines de la década de 1970 apareció en Berlín un libro, *Die Sängerstimme*, que se publicó más tarde traducido al español bajo el título de *La voz del cantante*¹. Sus autores, los doctores foniatras Seidner y Wendler, no sólo atendían a los cantantes y actores de Berlín, sino que además dirigían —en el departamento foniatrico del hospital universitario *Charité*— uno de los laboratorios importantes de Europa dedicado al estudio de todo lo relacionado con el canto. A raíz de una estrecha colaboración con los autores, especialmente con el Dr. Seidner, al abocarme a traducir y adecuar al castellano el mencionado libro, pude conocer una gran parte de las investigaciones que se realizaron en ese campo desde comienzos de este siglo y la multiplicidad de resultados obtenidos, muchas veces de muy diferente índole. Admiré el enfoque abierto, exento, justamente, de dogmatismo con el que los autores daban a conocer posiciones muy diferentes, a veces incluso contradictorias, pero que al final contribuían dialécticamente a llegar a nuevas vías de conocimiento.

Los primeros reconocimientos del aparato vocal se remontan a la antigüedad, y los cartílagos de la laringe hasta hoy llevan los nombres griegos que les diera Galeno. También Leonardo da Vinci se interesó en la emisión de la voz y contribuyó a un mayor conocimiento de su fisiología. Pero el verdadero comienzo de una investigación científica en ese campo se puede situar recién en la mitad del siglo XIX. En esa época el gran maestro de canto Manuel García logró, con un espejito de dentista y con la ayuda de otro espejo, ver funcionar sus labios vocales mientras cantaba, inventando de esa manera la laringoscopia. De allí en adelante algunos médicos comenzaron a interesarse en la especialidad y a investigar la voz desde el punto de vista fisiológico. El gran auge y avance en la investigación se produjo en los últimos decenios, gracias al desarrollo de los medios técnicos y electroacústicos puestos al servicio de la foniatría. Es muy importante integrar todo ese conocimiento científico en permanente desarrollo a la labor de formación de cantantes y a una cuidadosa higiene vocal, o sea a la mantención de voces sanas. Sería altamente aconsejable fomentar en forma organizada la colaboración entre foniatras y profesores de canto.

¹Seidner y Wendler 1982.

En nuestra profesión cantora está muy difundido el concepto de que algún poder sobrenatural dotó al cantante de una bella voz, la que tiene que ser desarrollada para emitir hermosos sonidos, largos agudos, destinados a deslumbrar al público. Esta malformación es fomentada por muchos teatros de ópera y desde luego por la publicidad de las empresas fonográficas. Lamentablemente, también por algunos profesores de canto. Frente a ello se plantea la posición de los cantantes músicos, los que a través de su labor de intérpretes y de pedagogos tratan de presentar la voz como instrumento al servicio de la obra interpretada, y de despertar en las jóvenes generaciones de cantantes la necesidad de realizar su vocación por medio de la música y no de la acrobacia vocal.

Por cierto que para lograr una verdadera interpretación o recreación es necesario un perfecto dominio del instrumento vocal, lo que significa un trabajo técnico de muchos años, pero nunca sin aplicar cada avance a la literatura musical, al conocimiento profundo, teórico y práctico de los problemas estilísticos, las diferencias de fraseo, de articulación, incluso de emisión que eso conlleva.

Cada cantante, cada alumno de canto, es una personalidad diferente, que además lleva el instrumento inserto en su cuerpo, con características fisiológicas y psicológicas propias. Por eso, tratar de aplicar un sistema en forma dogmática es imposible, yo diría fatal. El pedagogo debe tratar de sentir en su propio organismo los problemas, por ejemplo las tensiones que afectan al alumno. Esto requiere por un lado una enorme concentración y por el otro una mente muy abierta de ambos participantes, profesor y alumno. Y requiere también un grado de confianza y de amistad.

La técnica de canto y por lo tanto también la formación de cantantes, se basa en dos grandes verdades. La respiración baja, abdominal o costoabdominal y la relajación de las musculaturas desde las costillas hacia arriba, vale decir las musculaturas torácicas, claviculares, de la garganta y faciales. Todo lo demás varía mucho, de acuerdo a las características de las personas. Incluso varía la manera de acercarse a las verdades mencionadas y de hacerlas funcionar correctamente. La respiración, el apoyo, la presión de aire subglótica, el flujo de aire que lleva el sonido a los resonadores, el manejo de la cavidad de emisión, etc., son nociones muy difíciles de definir. Para explicarlas y llevarlas a la práctica, hablamos de sensaciones, que no siempre corresponden a la realidad fisiológica. Por ejemplo, la sensación durante una correcta respiración, es la del ensanchamiento de la musculatura abdominal. Hablamos, por eso, de respiración abdominal, siendo que esa sensación es consecuencia de la completa expansión de los pulmones, único verdadero órgano respiratorio, el que sin embargo no sentimos. Hablamos entonces de respiración abdominal, intercostal o clavicular, de acuerdo a la mayor o menor utilización y expansión de los pulmones. Y estas sensaciones varían mucho de una persona a otra.

Yo creo por lo tanto que un profesor de canto debe ser un guía que ayude al alumno a explorar caminos hasta encontrar finalmente el correcto, el que le permita a ese joven cantante desarrollar su voz hacia un rendimiento máximo en belleza, agilidad, capacidad de modulación, proyección, dinámica, siempre sin forzar el instrumento, cantando con los intereses de la voz, sin gastar el capital.

Eso significa una presencia extremadamente concentrada del maestro durante las vocalizaciones que el alumno realiza, particularmente cuando se trata de alumnos principiantes.

Pero, ya lo he mencionado antes, no basta que el profesor sea un guía en lo referente a la formación vocal. Para que un cantante transforme su habilidad vocal en arte ha de adquirir una vasta cultura y una clara conciencia sobre su papel en la sociedad. El arte, tanto para el que lo produce como para el que lo recibe, es, desde luego, una vivencia estética. Si se reduce a eso nomás, produce sólo lo que Felsenstein llamaba "un goce culinario del arte"². No es poco, pero el arte puede cumplir un papel mucho más importante, entregando conocimiento, en un nivel diferente y con otra proyección que la ciencia. Y aún más, siendo la elaboración más característica de la especie, es capaz de despertar los impulsos más humanos, que ennoblecen y llevan a la humanidad por la senda del progreso. Un artista, ya sea creador o intérprete, tiene la posibilidad de dar expresión a sus ideas a través del mensaje artístico. Ejerce así un papel formativo y por lo mismo tiene la obligación moral y social de actuar con el mayor rigor. Pero además el arte en general, la música en nuestro caso, siendo una expresión cultural, tiene su valor propio. Es una de las grandes riquezas del género humano en su totalidad. Es, en conjunto con todas las expresiones artísticas, un factor importante en la toma de conciencia del ser humano. Lo grande y lo bello del mensaje artístico induce al ser humano a rebelarse contra todo lo que lo oprime, contra lo pequeño y sucio. Es un factor de emancipación y de desarrollo hacia la esencia humana. Todo eso, evidentemente, siempre que sea realmente Arte, con mayúscula. Claro, surge la pregunta: ¿qué es realmente arte?, ¿quién es el juez?... La historia desde luego, con un juicio bastante certero. Pero también la verdad, la verdad que el arte contiene. La verdad artística, a la que hay que llegar a través del rigor académico y de la honestidad y sinceridad personales. Para expresar ideas —me refiero a ideas contemporáneas que pueden influir incluso en el acontecer contingente— no necesariamente hay que recurrir al mensaje directo. Toda obra de arte que perduró, que la historia nos legó, es un producto social; de alguna manera lleva dentro de sí problemas humanos y sociales. La búsqueda de verdad por parte de un intérprete consiste en penetrar la problemática de la obra y poner al servicio de la interpretación de la misma su técnica y un gran conocimiento estilístico, para poder revelar las verdaderas intenciones del autor. El conocimiento estilístico permite desentrañar las particularidades de cada época. Así, con rigor académico, pero sin falsos academicismos y formalismos, el cantante se hace intérprete; vale decir, podrá traducir la obra a un lenguaje que comprenda el público de hoy, arrancándole toda la verdad que contiene. Un intérprete que se exige a sí mismo veracidad y honestidad en la búsqueda de los contenidos de la obra interpretada y la entrega con modestia, sin pretender un superficial lucimiento personal, sino agregando a la partitura las ideas, sensaciones y emociones que la obra en él despiertan, sin duda contribuye a producir un cambio en el oyente. Un cambio que puede redundar en una elevación de la calidad de vida del que escucha.

²Felsenstein 1976:41.

Siempre he pensado –y he actuado acorde a ese pensamiento– que es deber de un intérprete incluir obras contemporáneas en sus programas y en el caso de un intérprete chileno, especialmente obras de autores chilenos; si es posible, también de su propia generación. Se plantea entonces la pregunta acerca de la problemática de la especialización. No me compete pronunciarme en forma taxativa sobre el caso de los instrumentistas, sobre el uso de instrumentos de época, tan en boga hoy día en el gran mundo musical. Seguro que han hecho una gran contribución al mejor conocimiento de épocas y estilos. En el caso de la interpretación vocal creo que es aconsejable no especializarse totalmente. Hay, desde luego, voces y temperamentos predestinados, por ejemplo, para la música antigua. Pero son las excepciones. Para la mayoría es sano hacer de todo. Según mi experiencia la música contemporánea ayuda a entender el arte renacentista y viceversa. La música contemporánea demanda de las voces efectos mucho mayores que los normalmente imaginables y que en ocasiones son perfectamente usables en la interpretación de la música antigua, incluso barroca. La música antigua plantea problemas de afinación o de vibrato cuya solución es extraordinariamente útil en la interpretación de muchas obras de nuestra época. Lo importante es no conformarse con el *standard* generalmente entregado por la academia.

De primordial importancia para la formación de un cantante es la interpretación de música de cámara, la que obliga a la fineza y al máximo control vocal, a la expresión a través de una clara e intencionada declamación, una acentuación, una agógica y una dinámica extremadamente sutiles. Existe un inmenso y riquísimo caudal de música vocal de cámara, desde el Renacimiento y barroco temprano hasta nuestros días. Practicando este género, tanto en lo solístico como en conjuntos, desde dúos hasta grupos mayores, el joven cantante aprende a distinguir las pequeñas diferencias composicionales y de práctica interpretativa entre épocas, pero a veces también entre creadores de la misma época. Esto puede enriquecer enormemente su potencial como intérprete.

El hacer ópera, desde el punto de vista vocal, es la pincelada amplia que contribuye al desarrollo del volumen y de la proyección de las voces, como también a la capacidad dramática, a la encarnación de personajes y situaciones. Pero en todos los géneros es indispensable la búsqueda y la expresión de la verdad. En el género ópera o teatro musical eso es particularmente importante, ya que ese género musical-teatral fácilmente cae en el ridículo y se transforma en un concierto con disfraces, dejando a un lado la parte teatral en la que se ha inspirado el compositor. Al respecto vale la pena recordar una cita de una charla del Prof. Walter Felsenstein, fundador y director, hasta su muerte, de la Ópera Cómica de Berlín, un teatro que ha sido y es ejemplo de realización de teatro musical moderno en su verdadero sentido. Dice el Prof. Felsenstein que debe llegarse a un resultado que “involucre al espectador en el drama y la poesía del acontecer escénico a través de la comprensibilidad, credibilidad y absoluta veracidad de un arte de la representación creador”³.

³Felsenstein 1976:41.

Se insiste mucho —particularmente en nuestra Facultad de Artes— sobre la formación de artistas integrales, que no sólo sepan tocar su instrumento, sino que dispongan además de una amplia cultura y de conocimientos acerca de una serie de elementos propios de la modernidad. Estando en principio de acuerdo con estos preceptos, me asalta la duda de si se trata de algo nuevo en la formación de un músico. La literatura y documentación de que disponemos nos indican que a los creadores e intérpretes de antaño se los formaba de acuerdo con grandes exigencias; naturalmente, a los niveles de sus respectivas épocas. Sucede que en los tiempos pasados no había una separación tan tajante entre la cultura de la vida diaria y la formación artística, llamémosla académica. Nuestros antepasados europeos, desde niños aprendían a conocer música, a leerla y tocarla en sus casas, en la escuela, en la iglesia. Recién con el advenimiento del capitalismo y la industrialización surgió también la producción de un arte de entretenimiento, cada vez más masivo y comercializado, cada vez más banal y ordinario y más diferente del arte de estirpe académico. En la música esto ha sido extremo, y con el desarrollo de los medios de comunicación, éstos se han hecho portadores y difusores de este tipo de música, en forma casi exclusiva, al margen de toda ética. Tanto es así, que las jóvenes generaciones prácticamente no conocen otra manifestación.

Esto significa ciertamente un problema para la educación musical, sobre todo considerando que el sistema escolar se preocupa cada vez menos de ella. Significa que resulta necesario suministrar al alumno una cantidad de información, que antiguamente era aportada por el *modus vivendi* familiar y social: éste es actualmente el importante papel de las asignaturas complementarias. Pero subsiste, a mi juicio, la asignatura principal, el del instrumento que el alumno escogió como su vocación; en nuestro caso, la voz. Esta asignatura tiene que estar a cargo de una persona poseedora a su vez de una formación integral, capaz de formar al joven intérprete en el aspecto musical, técnico e interpretativo. Pero también tiene que ser capaz de despertar el interés por todos los aspectos culturales, la profundización de la historia de la música y de la historia en general, de los problemas sociales y psíquicos. Tiene que hacerle ver la importancia de las otras asignaturas y de la contribución que su estudio hace a sus posibilidades interpretativas. Pero será siempre el profesor de la asignatura principal el orientador, el que determine el desarrollo, el verdadero **maestro** del alumno. Entre profesor y alumno se desarrolla una relación humana especial, basada en un conocimiento mutuo muy profundo, ya que la materia que el alumno estudia trata de la expresión espiritual, o sea de la esencia humana de ambos. Quisiera no banalizar esta reflexión, pero tengo que decir que todo esto no se logra en una hora y media semanal. Antiguamente los alumnos convivían con sus maestros. Pero aún hoy, en países que son la cuna de la cultura occidental, la relación entre maestro y alumno es prácticamente diaria y es el maestro el que recibe los informes de los profesores de las asignaturas complementarias. En síntesis: es el profesor de la asignatura principal, el maestro, el fundamental actor en la formación artística integral del joven músico. Las demás asignaturas, técnicas y teóricas, son indispensables como complemento para lograr tal objetivo.

Acerca del comienzo de la enseñanza del canto en Chile no hay antecedentes detallados. Alguna información nos da, sin embargo, Mario Milanca Guzmán en

su artículo "La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865"⁴. La primera profesora de canto mencionada es Clorinda C. de Pantanelli, cantante italiana que llegó al país como parte de la compañía lírica Pantanelli; su director, Rafael Pantanelli, era esposo de la cantante. Arribaron a Chile en 1844 y junto con realizar presentaciones de ópera en el viejo Teatro de la Universidad, comenzó su actividad pedagógica, primero con clases particulares y desde el año 1861 hasta 1873 como profesora del Conservatorio Nacional de Música. Otros maestros de canto mencionados en el artículo citado son: Federico Lutz, que estudió en el Conservatorio de París, Guido Antonielli, Inocencio Pellegrini y la cantante chilena Isabel Martínez de Escalante. Tal como señala el título del artículo la información se reduce a la década 1855-1865.

Además de los mencionados cantantes y profesores de canto, en el Conservatorio Nacional de Música del siglo XIX oficiaron varios profesores, tanto chilenos, como franceses, italianos y españoles, como Adolfo Desjardins, Juan Carlos Bayetti, Margarita Caviedes, Ramón Galarce, Pedro Bajas, Francisco Valderrama, Eloísa de Contardo, Alfonso Altavilla, Octavio Benedetti, Luisa P. de Gervino y Rosa Vaché⁵.

Comenzando nuestro siglo hubo en Santiago algunos maestros de canto importantes. Los nombres más conocidos: Adelina Padovani, el tenor dramático Angelo Querze, quien fue el profesor del afamado tenor chileno Renato Zanelli y el bajo Gaudio Mansueto. Este último se radicó en Chile en 1928, fue profesor del Conservatorio Nacional y sus alumnos fueron los cantantes chilenos más importantes de los años 30 hasta 50. Y no podemos dejar de mencionar a Clara Oyuela, quien llegó a nuestro país a fines de la década del 40 y sigue enriqueciendo la vida musical chilena entregando la rica experiencia de su larga vida de cantante.

Con la voz humana comenzó la música y la voz humana sigue siendo el instrumento de máxima capacidad expresiva. Son muchos los géneros: ópera, oratorio, música de cámara en sus diversas expresiones, Lied, canción, diversos tipos de conjuntos vocales, música antigua, música contemporánea y también música popular y folclórica. Todo tiene su vigencia y su importancia. Claro que hay una diferencia grande entre un sofisticado Lied de Hugo Wolff o una delicada melodía de Debussy y los complejos mecanismos técnico-vocales y estilísticos necesarios para interpretar estas piezas, tanto desde el punto de vista musical, como el literario, y una sencilla canción estrófica folclórica, que requiere justamente una gran naturalidad y espontaneidad. Pero seguramente es posible determinar un denominador común que haga que todos tengan un resultado artístico. Este denominador común podría ser el buen gusto —resultado del conocimiento, la sensibilidad y la experiencia—, la honestidad, la verdad. La cultura, en buenas cuentas. La pregunta es ¿cómo se logra? Robert Schumann acuñó una frase que nos puede señalar el camino: *Es ist des Lernens kein Ende*—el estudiar no tiene fin.

⁴Milanca Guzmán 1998:1-77.

⁵Los datos acerca de profesores de canto mencionados fueron proporcionados por el Museo Archivo del Teatro Municipal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FELSENSTEIN, WALTER

1976 "Ist das Musiktheater eine Angelegenheit des Volkes?" [¿Es el teatro musical asunto del pueblo?]. Charla para introducir una discusión en la Volksbühne de Berlín en 1951. *Schriften*. [Escritos]. Editado por Stephan Stompor, colaboración de Ilse Kobán, Berlín: Henschel Verlag-Kunst und Gesellschaft, pp. 41-47.

MILANCA GUZMÁN, MARIO

1998 "La música en el periódico chileno El Ferrocarril, 1855-1865", *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, CONAC, XVIII/ N°37 (mayo-agosto), pp.1-77.

SEIDNER, WOLFRAM Y JÜRGEN WENDLER

1982 *La voz del cantante*. Traducido por Hanns Stein. Berlín: Editorial Henschel.