

# *Como Ulises con las sirenas: el compositor institucional chileno y la idiomática del canto*

Por  
Gonzalo Cuadra

## PRÓLOGO A LOS BENIGNOS LECTORES

*El siguiente escrito tiene su origen en una conferencia que me tocó realizar para las Juventudes Musicales de Chile en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura en septiembre de 1994. Al parecer mi temática, que versaba sobre observaciones que en esa época parecían pertinentes, causó interés en algunos docentes que allí se encontraban, lo que se tradujo en una invitación a integrar el presente número de la Revista Musical Chilena. ¡y cómo me complicó!, ya que no sólo no recordaba con propiedad lo que había dicho en esa ocasión, alejada a distancia de seis años, sino que me ha obligado a legar impresas en un medio citable unas opiniones que tenían el beneficio de la impunidad que da la ausencia de registros. Dejando así pues claro que un porcentaje de esta culpa cae en quienes creyeron interesantes mis palabras, comienzo a desenvolverlas.*

### 1. EN EL QUE SE PARTE CONTANDO UNA HISTORIA

—¿Y esto Aslepiades, qué es ?

—Esta indicación aquí pide que des la nota más alta que tengas.

—Ah... ¿y esta ?

—(miraba un signo compás y medio más adelante)

—Esto, Gonzalo, es un símbolo que te pide la nota más grave que tengas en tu registro.

—Mmm... Sabes, Aslepiades, esto no lo puedo cantar. O sea, trataría pero no creo que resulte de la manera que imagino que te lo imaginas.

—Pero cómo no vas a poder...

Este diálogo, verídico, tuvo lugar en algún pasillo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el año 1990. Aslepiades, por cargarle con tal nombre, era uno de nuestros compañeros más talentosos y estaba teniendo una sólida formación como compositor. Es más, creo que hoy por hoy realiza una promisoriosa carrera en el exterior. Esta pequeña historia no pretende minimizar ni busca mofa de su quehacer, sino que viene a ejemplificar un poco el rumbo que tomará este escrito.

Lo que planteo es que el lenguaje musical contemporáneo docto en nuestro país, aun cuando ha tenido piezas vocales en su repertorio, no estaría histórica-

mente predispuesto a conocer las características idiomáticas del canto solista, comportamiento que muchas veces se ha construido sobre la base de prejuicios históricos, sociales y un voluntario alejamiento. (Esta frase excluye ciertamente el mundo coral, ampliamente servido por nuestros compositores durante todo el siglo XX). Obstinadamente me referiré en mis opiniones a lo que veo en Chile, dejando en claro que puede que estos comentarios reflejen no sólo una idea de lo que pasa en nuestro país sino en, por ejemplo, América Latina. Vamos por puntos.

## 2. UNA NARRACIÓN -Y RÁPIDA- DE NUESTRA VOCALIDAD DOCTA

En Chile este alejamiento vocal se inicia en los orígenes de la práctica musical docta. En realidad no tuvimos barroco y nuestro clasicismo, no obstante eminentemente vocal, fue modestísimo en comparación con la producción eclesiástica del resto de las urbes de los virreinos. Ni qué hablar de componer profanamente para la voz: si bien este material —observando los archivos catedralicios de América— no es generoso, en nuestra capitania es aún más modesto, con algunos himnos para eventos cívicos y una *bolera*<sup>1</sup>. La ópera llegó en el segundo tercio del siglo XIX, pero a pesar de su inmediata popularidad no creó escuela vocal: nuestra sociedad veía con pésimos ojos el que una dama se subiera a las tablas y, oh paradoja, eran las damas de la sociedad chilena las que recibían clases de canto. Sólo como pasatiempo, *Isidorita*<sup>2</sup>. Con este romanticismo sin mucho despliegue vocal criollo, nos perdimos del segundo período histórico tradicionalmente visto como altamente vocal: baste recordar mis clases de piano en la Facultad y cómo mi maestra pedía “cante esa melodía de Schumann” o cómo los pianistas comentaban que sin “cantar” esas líneas intermedias Brahms perdía por completo su sabor de milhojas. O el “lirismo” hallado en los conciertos para, digamos, violín, citando un adjetivo *cantabile* que se forja en toda su acepción en el análisis musical impresionista nacido en el siglo pasado.

Llegado el siglo XX, la actividad vocal era muy nutrida en nuestro Teatro Municipal pero con cantantes extranjeros, incluso en los papeles más pequeños, debido al sistema de compañías itinerantes. El repertorio era notable; teníamos estrenos con poquísimos años de diferencia con Europa, pudiéndose decir que nuestra cartelera privilegiaba la música contemporánea, aunque básicamente italiana y francesa. Que este Teatro y este repertorio fueran prácticamente un único foco musical docto (musical y social, en rigor), marcando incluso el perfil del Conservatorio Nacional de Música<sup>3</sup>, trajo una saturación y rechazo en nuestros primeros compositores institucionales. Reacción que al parecer tuvo sucesos como aquella mítica quema de partituras de óperas italianas, triunvirato de *Ars Poética*, *performance* y exorcismo, en la que participó el quizá más destacado a nivel

<sup>1</sup>Pereira Salas 1978.

<sup>2</sup>Supuesta y apócrifa respuesta a Isidora Zegers, soprano y compositora española avencidada en nuestro país en el siglo XIX y que fuera uno de los pilares fundamentales tanto en la vida músico-social como en la fundación de la institucionalidad musical en Chile. Referencia en tono farsesco característico del autor. De pésimo gusto.

<sup>3</sup>Meléndez, Peña, Torres 1988: 39.

institucional de los compositores chilenos. Seguramente se trata de una mentira o acaso de una vil exageración difamatoria pero, recurriendo al refrán italiano: *se non e vero è ben trovato* (si no es verdad, está buena la ocurrencia).

Debe hallarse en las tertulias musicales de comienzos del siglo XX (como las del Cuarteto de Peñalolén o las de Arrieta Cañas) y la creación de la Sociedad Bach el nacimiento, no sólo de nuestro compositor docto institucional, sino el perfil inicial, visto lo dicho anteriormente, de todo un repertorio, que privilegiará la música de cámara instrumental y los compositores germanos y, en menor medida, franceses. En el caso de la Sociedad Bach, su interés se centró en Bach, Wagner y también Palestrina y sería poco apropiado desconocer su influencia en el mundo musical chileno, sobre todo teniendo en cuenta que su labor pedagógica fue señera en nuestro país, tanto a nivel de formación de compositores como de pedagogía en escuelas primarias, y considerando además su "actitud de lucha [...] en lo que consideró como verdaderas obras de arte"<sup>4</sup>.

Este aprecio a este repertorio se apoyó además en una historia de la música imperante en la época (e incluso hasta hoy, con exponentes máximos en populares colecciones de música con nombres tales como *Los grandes maestros* o similares) que avanza (quizá debiéramos decir "progresiva") de "genio" en "genio", de novedad en novedad, cual travesía de isla en isla, pudiendo estudiarse su proceso como independiente del entorno histórico y social, hermanado a conceptos de "originalidad", "vanguardia" y "él lo hizo antes que nadie".

### 3. TRES INVITADOS A NUESTRA IDENTIDAD.

Tomemos a Bach como primer modelo, su sentido instrumental, comparable a las partes vocales. De él se tomará la premisa de que la voz es un instrumento más. (Las sopranos, contraltos, tenores y bajos que se enfrentan a una partitura de Bach casi invariablemente deben resolver técnicamente difíciles frases de larguísimo aliento, intervalos inesperados o tensas tesituras hacia el agudo en el caso de las voces agudas—claro que no todos pensaban hace varias décadas que el diapasón universal 440 y la intrasportabilidad del repertorio barroco eran una convención de fines de siglo XIX e inicios del XX).

Otro modelo fue Beethoven (que en otros países latinos es simplemente Betóven. Aquí se oíría mal, pruébelo con sus amigos músicos). Si bien Beethoven jamás en su escritura sobrepasó las tesituras habituales de su época (véase más adelante Mozart), pocos compositores, salvo en su escritura de *Lied*, han escrito tan incómodamente para la voz como él: "En Bach y en Beethoven, por el contrario [...] el interés se polariza ante todo sobre la orquesta y no sobre el canto", nos comenta Albert Schweitzer en su libro *J.S. Bach, el músico-poeta*<sup>5</sup>. Y una digresión: recuerdo una clase de Análisis en la Facultad en la que, frente a mi observación, por respuesta se me dijo que "Beethoven escribía para que los intérpretes supera-

<sup>4</sup>Meléndez, Peña, Torres 1988: 62.

<sup>5</sup>Schweitzer 1955:85. Aquella página en la que el autor trata a J.S. Bach de "traidor" por haber sucumbido a las influencias formales italianas.

ran dificultades técnicas y buscaran nuevos caminos". Ninguna explicación de análisis o histórica. Lo que podía aplicarse a su obra para piano (por ejemplo "los constructores debieron perfeccionar el instrumento para responder a las exigencias de las nuevas composiciones" puede ser una frase verosímil) no sirve para la voz, si pensamos que nuestra laringe (el soporte físico) es la misma desde hace milenios. El dogma de la infalibilidad del genio.

El tercer modelo de interés fue Wagner. "Qué tanto Mozart o Haendel, pásele a sus alumnos varias veces seguidas el *Tristán e Isolda*", díjole uno de los más destacados compositores que ha tenido nuestro país a un docente de la Facultad de Artes. El caso de Wagner es diferente. Nos hallamos frente a un compositor que forjó un modelo de canto que llevó a sus extremos la vocalidad del romanticismo apoyado en el más: más volumen, más resistencia y ha tenido decenas de cantantes sobresalientes e ideales. Cuando a una destacadísima intérprete de Wagner de comienzos del siglo XX le preguntaron qué era lo que se necesitaba para cantar sus obras, respondió "zapatos cómodos". Esta será la vocalidad heredada por Richard Strauss y luego tendrá directa relación con la vocalidad expresionista alemana de, por ejemplo, un Berg. La observación de que ya no hay cantantes wagnerianos en cantidad y calidad es una opinión verosímil sólo desde mediados de la pasada década del 70 y, en rigor, aplicable más que nada a los tenores. Lamentablemente en nuestro país ha habido sólo dos: Renato Zanelli y Ramón Vinay. Salvo una o dos voces por década, nuestro país no hubiera podido afrontar una producción vocal heredera de Wagner.

Cualquier otro compositor de línea germana del siglo XIX, aparte de los citados, será tradicional en su escritura vocal (obviamente hablo en el sentido de la "exigencia muscular", no en cuanto a complejidad musical o refinamiento interpretativo: por ejemplo, Schubert, Schumann, Wolf) y no pueden ser tomados como un ejemplo para conocer todas las posibilidades vocales.

Una extensa generación de compositores nacionales se formaron bajo este criterio y a su vez han ejercido la docencia.

#### 4. EN DONDE SE COMIENZA POR HABLAR DE LAS DISTANCIAS Y DIFERENCIAS Y SE TERMINA PLANTEANDO LA ÚNICA PERSONALIDAD DEL CANTO

Pero el "caso vocal contemporáneo en Chile" tiene dos puntas en este equilibrio creadores-"usuarios". Primero he planteado que los compositores chilenos, históricamente, no conocieron el instrumento vocal como el resto de los instrumentos y que a su vez los alumnos de composición a nivel docto ni conocen ni se les ha instruido en el fenómeno vocal. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, si bien era razonable escuchar cosas como "no es violinístico" o "eso no se puede tocar en guitarra" o "anda a conversar con un tubista", nunca me tocó oír de un profesor un símil referente a la voz. Muchos alumnos aprendían primeramente que "la tesitura de un oboe es la siguiente... y un arpeggio suena..." según comentaba la grabación de apoyo organológico; pero esto es relativísimo referente a la voz y una grabación no sirve. Por ejemplo, ¿qué compositor o alumno que

haya compuesto para la voz solista sabe lo que es "el pasaje" o la "voz de pecho" (por citar un elemento físico y un color, respectivamente)? y el desconocerlo y componer doctamente equivale a no saber qué es ese pedal izquierdo y escribir para piano.

A modo de ejemplo, considerándolo importante debido a la gran cantidad de material que nos muestra, podemos citar estadísticas de lo que fue el Tercer Encuentro de Compositores Latinoamericanos realizado en Santiago en 1989, organizado por Anacrusa. De un total de 17 obras presentadas por compositores nacionales, 3 requirieron el uso de la voz solista. De igual manera sucedió en los encuentros para creaciones contemporáneas realizados en 1991, 1992 y 1993 en la Universidad de Chile, en los cuales de un total de 73 obras hubo 13 para cantante solista. Quizá la cifra no cause extrañeza, pero no hay que olvidar que estamos hablando de un instrumento que ha sido fundamental en la creación musical docta occidental, desde Monteverdi, Dowland y Caccini hasta Webern, Dallapiccola, Glass o Stockhausen, por citar algunos.

En el canto hablamos de un proceso muscular de fisiología compleja, no mecánico puro, y está a merced de elementos extramusicales. Cuando un cantante estudia una obra, fija muscularmente un intervalo (sobre todo aquellos que le son más difíciles), la dinámica o la afinación general de una pieza si hablamos de alguna afinación histórica; una memoria que no es tan sólo auditiva, repito, sino muscular. Esta fijación, que en el lenguaje cotidiano del canto algunos llaman "poner en voz", permite el cantar sin contratiempos o tensiones sorpresivas. De allí que la llegada del lenguaje dodecafónico, con la nueva lógica auditiva de su interválica o la nueva lógica dinámica y de ataque de la música serial, encuentre al cantante constantemente "leyendo" y el proceso de memorización muscular sea muy lento, muchas veces más que el tiempo disponible. Es agotador. Como si a un maratonista se le exigiera rendimiento óptimo en un recorrido desconocido. No es raro que termine con un desgarró, cosa que en el canto tendría muchos símiles, todos ellos igualmente disuasorios.

Es por eso que el sistema tonal, aún en sus últimos y más postreros ejemplos, por su lógica que nos es históricamente más familiar, permite alardes de virtuosismo con mayor rapidez. Bátese recorrer cualquier partitura barroca plena (Bach, Haendel, Vivaldi, Bononcini), en especial aquellas compuestas para los *castrati* y sus arsenales pirotécnicos o efectos de sinuosos cromatismos. Mozart, un compositor que *a priori* nadie tildaría como "antivocal", se permitía pedirles a sus sopranos saltos de dos octavas y una tercera (Aria: *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, K. 418) registros de dos octavas y una quinta (personaje de Blonde en *El rapto del Serrallo*) o remontarías a la nota más aguda pedida para una soprano hasta el momento (Sol sobre agudo, aria: *Popoli di Tessaglia*, K. 316). Pero, y aquí llegamos a un punto importante, Mozart y en general la mayoría de los compositores hasta bastante entrado el siglo XIX, más que a una clasificación determinada le escribían a cantantes determinados y conocían sus virtudes y falencias. "Escribo arias que calzan como guantes", dijo en una de sus cartas. El pensamiento es en verdad inverso a como podría ser hoy. Mozart no hizo cantar así a las sopranos de su tiempo exigiéndoles tales alardes técnicos, sino que los cantantes le permitieron una escritu-

ra tal. Sus arias no son de dominio público, sino que tienen nombre y apellido. En el fondo, una variedad vocal infinita: Ricardo Cocciante, Beniamino Gigli, Alfred Deller, Udo Dirkschneider de ACCEPT o Lucho Barrios son todos intérpretes musicales de occidente de voz medio-aguda y no hay paralelo en una primera audición. Esta flexibilidad se perdió llegado el siglo XX, en que la visión de la obra como un todo personal y original del compositor, producto de un sofisticado proceso compositivo, firmemente heredada del romanticismo y anacrónicamente vigente hoy en día para algunos como premisa absoluta, se estableció.

##### 5. DE CÓMO ESTA LÍNEA TIENE OTRA PUNTA QUE HAY QUE TRAZAR Y DEL FINAL DE LA HISTORIA

Y quizá por todo lo antes dicho llegamos a la segunda punta del equilibrio que hablábamos y que atenta contra el fluido proceso de creación vocal contemporánea en nuestro país: la formación del cantante.

Para enfrentar una partitura vocal de vanguardia se necesitan dos cosas: una lectura musical altamente eficiente (o en su defecto una memoria musical prodigiosa y un amigo lector) y una técnica a toda prueba (el aspecto muscular del que hablé). Es decir, un esfuerzo extra para la mayoría de los cantantes, quienes preferirán invertir su tiempo y energías en aprender un repertorio que les significará conciertos inmediatos, repeticiones, asistir a concursos y clases magistrales internacionales. La mayoría del repertorio estudiado por los alumnos empieza en el barroco y termina en un siglo XX que no se desliga de la tonalidad: Guastavino, Orrego-Salas, Richard Strauss, el joven Schönberg, Weill, Gershwin o el Grupo de los Seis francés, por mencionar algunos, lo que difícilmente podría llamarse “contemporáneo” hoy en día. En este punto no sólo hablo del cantante formado institucionalmente; recordemos que quizá la mitad de los cantantes de nuestro país ha estudiado con clases particulares, sin el apoyo que da una formación general, la que en este caso debe ser reemplazada por la cultura musical del profesor y las iniciativas de inquietud que tenga el alumno. No se enseña a enfrentar las dificultades técnicas de una partitura de vanguardia. ¿Es que no es importante en la formación del repertorio de un alumno o se la considera como verdaderamente sin trascendencia para una carrera? Además recordemos que algunos maestros pueden mostrarse reticentes al repertorio: cualquier ejecución no tradicional de un instrumento, básicamente implica la manera de tocarlo o al instrumento mismo (procesar su sonido, piano preparado, tirarlo de un segundo piso, cortarlo con una sierra) pero no al instrumentista (a lo más un “pero no lo toque” o cosas así, nunca poniendo en peligro la integridad quizá no psicológica, pero al menos física del intérprete, y luego tírese con él, córtese con él). Pero los cantantes indivisiblemente son instrumento e instrumentistas, sin posibilidad de lutería, de ahí el cuidado. Salvo los pocos cantantes activamente vigentes que en este momento recuerdo (sin duda alguna Carmen Luisa Letelier) y en algún momento de su carrera Paula Elgueta, Francesca Ancarola, Claudia Virgilio, Magdalena Amenábar, sin olvidar el fenómeno fugaz que fue Fernanda Meza (¿los compo-

tores las prefieren ellas o las cantantes son mejores para la música contemporánea? Tema de debate), no se da hoy en Chile el caso de cantantes que dediquen una parte fundamental de su carrera a estudiar y difundir el repertorio contemporáneo, no sólo nacional sino mundial, tal como pasa en otros países (pienso en Dorothy Dorow, Mario Basiola Jr., Anja Silja, Cathy Berberian, Stefania Woytowicz, entre otros).

#### INQUIETUDES Y COMENTARIOS. UN BOSQUEJO DE ANÁLISIS

En esta cuerda de dos puntas tendremos que resolver la situación de un universo de creadores que quizá no le fue dado ni ha pensado en hallar el camino para comprender e interesar a un universo de "usuarios" que no sólo le desconoce sino que por el momento no cuenta con las herramientas y el interés de hacerlo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MELÉNDEZ, PABLO, CARMEN PEÑA Y RODRIGO TORRES

1988 *Enciclopedia temática de Chile*. Tomo 21. *Música*. Santiago: Sociedad Editora Revista Ercilla.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1978 *Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886* [Serie de Monografías, Anales de la Universidad de Chile]. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SCHWEITZER, ALBERT

1955 *J.S. Bach, el músico-poeta*. Traducido por Jorge D'Urbano. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.