

Agustí Charles

Vocalización, lengua e identidad.

Me gustaría dejar claro, primero de todo, que mi ponencia va a versar en lo que concierne el uso de la voz y el lenguaje en la ópera actual, y muy especialmente en la música que se desarrolla a partir de la dramaturgia y del lenguaje hablado, como un modelo de estilo y, quizá de carácter realista, y porque no, hiperrealista, no como una extensión del modelo proveniente de la tradición, sino como una reformulación, e incluso en el entorno catalán o español, una recomposición del medio vocal a partir del idioma.

1. Hablar de vocalidad en la ópera es, quizá, hablar de los grandes nombres de la historia de la música que fueron capaces de alcanzar un modelo que a día de hoy es referencia ineludible de la que consideramos ópera tradicional. Así, partiendo del hecho de que existe una ingente cantidad de modelos que la tradición ha convertido en estándares, parece difícil obtener un nuevo modo de articulación vocal que sea mínimamente convincente y, sobre todo, equiparable al uso que de ella se ha hecho hasta la actualidad, lo que abarca prácticamente a todos los idiomas de occidente.

2. Ahora bien, tampoco podemos ocultar que en el idioma catalán —y por ende, el castellano—, no parece haberse solucionado este problema con la misma eficacia que en la ópera italiana, alemana, francesa, y también anglosajona. Me refiero a lo que concierne a su capacidad de expresarse con la naturalidad del lenguaje. Hoy por hoy todavía nos sentimos incómodos cuando oímos una ópera en catalán o castellano, porque cabría decir que, en términos generales, nosotros no nos expresamos como estos cantantes-actores que vemos en escena.

WAGNER, SIGFRIED

Si para un oyente italiano o un alemán la ópera no necesita subtítulos, porque de uno u otro modo su dicción es claramente comprensible: el oyente italiano que escucha *su* ópera se expresa del mismo que sus actores; en cambio esto no sucede del mismo modo en catalán o castellano.

El problema no es nuevo. Ya ha finales del siglo XIX la ópera escrita por compositores españoles se traducía al italiano, porque sólo en ese idioma era aceptada por el público. Se ha escrito mucho sobre esta cuestión, si bien la mayoría concluye en que se debe a una razón de estilo, de modelo vocal vigente. Yo estoy de acuerdo, a medias. Si bien algo tiene de cierto, deja de lado algo que me parece crucial, y es el hecho de que cada idioma posee un canto propio, puesto que de uno u otro modo el habla es en sí misma un modo de cantar, y los compositores del entorno catalán y castellano no consiguen dar con la llave para comunicar con la eficacia del italiano.

Cantar impostado no es más que una ampliación, —digamos que una exageración— del uso vocal del idioma y sus características. Así, mientras que en el idioma italiano, la ondulación gestual y exagerada de las distintas alturas de la voz es inherente a su dicción, no lo es de igual modo, por ejemplo, en la música alemana, razón por la que no consigue imponerse hasta finales del siglo XIX, debido con toda probabilidad a motivos semejantes a los esgrimidos para la lengua catalana o castellana.

Pero, ¿cómo obtiene el idioma alemán la aceptación que le permite crecer y desarrollar una ópera propia?. Una contestación fácil e inapropiada, por incierta —aunque demasiado difundida—, es la de que han tenido grandes genios de la música en el género, y por ende han impuesto su modelo.

La realidad es sin embargo otra, ya que un proceso de tal envergadura sólo se llega a producir cuando la modulación del uso vocal se modifica a la dicción del habla alemana, y es ahí donde un oyente alemán se encuentra cómodo y conecta con lo que ocurre en la escena, produciéndose una cercanía expresiva que le permite penetrar en el centro de la historia que se representa, al punto de participar en ella. Esto último, la participación del oyente, es desde mi punto de vista fundamental, ya que sin la relación profunda de música-texto y oyente, el fracaso está anunciado.

No es casual, por tanto, que cada idioma haya acabado desarrollado mayoritariamente un tipo de ópera adecuado a su vocalidad: la música italiana ha tendido a cierta comicidad, mientras que la alemana a historias de carácter épico y dramático. En la actualidad ambas han superado esta cuestión, porque partiendo de su carácter y articulación iniciales, el tiempo las ha moldeado de tal

modo que ambas formas ya resultan aceptables en cualquiera de ambos idiomas, si bien en general aún se mantienen los modelos relacionados con su perfil expresivo.

3. Así, podemos concluir provisionalmente en que cada idioma posee una dicción propia e inédita, lo que en sí misma es su gran patrimonio, ya que al fin y al cabo proviene de una depuración que se ha realizado con siglos de experiencia y avances mínimos. De este modo, cuando escuchamos una ópera de Richard Wagner, aún sin entender una palabra no dejamos de satisfacernos con la expresividad tímbrica de su lenguaje, sin darnos cuenta de que esto se debe fundamentalmente a que su propuesta de escritura vocal se halla cercana a la del propio lenguaje. Es natural, bella y vocalmente intransferible: no funcionaría igual la misma música en italiano o catalán, puesto que su dicción acabaría siendo ajena a la expresividad que se deriva de su pronunciación, y por ello menos comprensible y extraña al oído.

4. Dicho esto queda claro que la problemática de un dicción vocal, unida a la naturalidad de la pronunciación del lenguaje, es una cuestión inalienable a la hora de solventar la resolución vocal de una ópera en cualquier idioma. A mi modo de ver, todavía en la actualidad el problema de la ópera en catalán y castellano sigue siendo que, cuando la voz es impostada, se nos aparece prácticamente incomprensible, y no es casualidad que la Zarzuela empleara modelos vocales combinados de canciones y texto hablado, siendo esta la única forma aceptada claramente por el público de la época. Desde la ópera española del siglo XIX hasta la actualidad el problema no parece haberse resuelto, y todos los intentos de una nueva ópera en catalán o castellano se han dirigido a un tipo de vocalidad que se acerca o filtra principalmente con los modelos italiano y alemán. El resultado no puede ser otro: una falta de naturalidad vocal y una dicción ajena a la pronunciación del texto en el que se expresa un oyente normal, lo que de uno u otro modo le impide participar activamente en el drama y su desenlace.

GUINJOAN, GAUDI / HALFFTER, LÁZARO

5. En LByron, como también se hizo con la anterior ópera, La Cuzzoni, se encuentra un intento de acercarse al uso de la voz con una total adecuación al lenguaje hablado. En esto el texto de Marc Rosich ayuda enormemente, puesto que su prosa es rica en imágenes y expresividad, algo poco frecuente en la ópera actual, que habitualmente se expresa en términos menos explícitos.

LA CUZZONI, USO DE LA VOZ

6. Este intento se realiza a partir de distintos parámetros: el primero, partiendo del análisis de los modos de articulación del texto, en este caso el catalán; y el segundo, con un empleo vocal relacionado con la fonética —especialmente en lo que se refiere a las distintas posiciones de la voz en la cavidad bucal—, para obtener, a partir de la desintegración del lenguaje, su naturalidad primaria. Para ello era necesario actuar sin prejuicios, puesto que el uso de su propia dicción, sin la exageración “*a la italiana*”, contradecía a la mayoría de modelos de ópera en catalán o castellano escritos hasta la fecha.

Un estudio concienzudo del idioma se presentaba como imprescindible para abordar una nueva dicción, pretendidamente cercana al habla. En primer lugar, en el idioma catalán —en muchos casos también en el castellano— se dan dos características principales: una interválica relacionada con el tritono, junto a un movimiento en grados conjuntos de las voces, y un empleo continuo de la aceleración y deceleración rítmica del texto. La combinación de ambas permite crear la tensión y distensión dramática de la frase, lo que por otra parte se muestra en el catalán como inconstante, con una pulsación siempre variable. Estos no son los únicos rasgos, aunque sí son, sin duda, los más característicos, por lo que su adecuado aprovechamiento puede proporcionar una correcta expresividad.

Llegados a este punto quiero advertir al lector que con lo mencionado no se debe interpretar que éste sea el único modelo posible, puesto que en la ópera actual existe una amalgama de modelos infinita, incluso con procedimientos vocales que persiguen el efecto contrario a la inteligibilidad del texto. Aquí nos referimos únicamente al tipo que permite una dicción vocal comprensible, tanto en su contenido como en su expresividad, lo que por otra parte es la apuesta particular del autor.

El modelo que proviene de la fonética sirve aquí para colocar las distintas alturas del texto —afinación— y su intencionalidad de acuerdo a su pronunciación: desde las vocales internas hasta las externas —en el ámbito bucal, se entiende. Las consonantes no son más que combinaciones de la posición de la lengua, la apertura de la cavidad bucal que permite crear las interferencias propias del lenguaje.

7. Es decir, mientras que las vocales son elementos comunes a todo lenguaje, las consonantes son propias de cada idioma, ya que de uno u otro modo son el medio con el cual se modulan las vocales, lo que cada lenguaje ha construido con siglos de experiencia. Este uso proporciona a la voz la posibilidad de convertirse en un instrumento, puesto que modula el sonido de manera similar a un instrumento de viento: el sonido se produce con el aire que proviene del conducto respiratorio y se transmite al tubo, mientras que las cañas y llaves permiten modular el sonido arrojando su particular altura y timbre.

8. L. BERIO, O KING

APERGHIS, Zig Bang: DE LA FONETICA A LA MÚSICA

9. Algo semejante es lo que ocurre con cualquier voz: todos poseemos una cavidad bucal distinta, y es con ella con la que pronunciamos el lenguaje. En LByron es el Coro quien emplea este modelo. Aquí se convierte en una VOX INSTRUMENTALIS que conduce y unifica la orquesta con las voces de los solistas

PRIMARY COLORS, NÚM. 4 KSM

LA CUZZONI VOX INSTRUMENTALIS

El Coro es tanto instrumento como portador del texto de los solistas, en una amalgama de recursos que envuelven la escena y convierten su timbre en un único proceso sonoro en el que a veces puede hasta resultar difícil distinguirlo de la propia orquesta, o

viceversa. Su pronunciación proviene de la descomposición del texto principal de la ópera, construyendo un metalenguaje imposible, donde el intento vano de entender su significado enfatiza y amplifica los diálogos de los solistas, lo que de uno u otro modo da más relieve al drama. Esto arroja como resultado un timbre coral imponente, de gran riqueza tímbrica, donde el coro se convierte en un instrumento imprescindible que, junto a la orquesta, arropa el juego vocal y dramático de las voces solistas.

No hay duda de que, como todo lenguaje, que posee una vida en permanente evolución y cambio, su timbre y el empleo musical que de él se deriva nos ofrece posibilidades infinitas de resolución, y aunque no todas poseen el mismo nivel de eficacia y comprensibilidad, sí que nos permiten desarrollar procedimientos musicales que evolucionan en paralelo a aquél. Trabajo y objetivo nuestro es el de encontrar las vías que permitan viajar al oyente por las imágenes sonoras de nuestra propia expresividad. Yo he intentado apuntar unas vías de acceso, las que considero ideales en mi quehacer operístico....., aunque no son las únicas.

10. En nuevos proyectos habrá nuevos retos, nuevos modelos que abordar, describirlos y desarrollarlos es mi objetivo.