esmuc

# Treball Fi de grau

*El contratenor del siglo XXI*


Estudiant: Miguel Gómez García

Especialitat/ Àmbit/Modalitat: Cant
Interpretació de la Música Clàssica i Contemporània

Director/a: Margarida Codina Natividade


Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball

**Resumen**

En la actualidad asistimos a una verdadera edad de oro de la voz de contratenor, sin embargo existen especificidades y normas no escritas con respecto al tipo de repertorio que habitualmente canta y el código estético que utiliza. Mediante una perspectiva del último siglo indicamos los factores más importantes que han llevado a la imagen actual del contratenor, desde la emancipación de los *male alto* de los coros catedralicios ingleses hasta los avances en la ampliación del repertorio y las capacidades vocales de los cantantes con carreras internacionales de nuestra generación, pasando por la reapropiación del término "contratenor", que remite a un determinado momento histórico y que sirve a la vez para justificar su existencia actual y para comenzar a formar una base del repertorio que le es propio.

**Resum**

En l'actualitat assistim a una veritable època daurada de la veu de contratenor, no obstant això, existeixen especificitats i normes no escrites pel que fa al tipus de repertori que habitualment canta i el codi estètic que utilitza. Mitjançant una perspectiva del darrer segle indiquem els factors més importants que han portat a la imatge actual del contratenor, des de l'emancipació dels *male alto* dels cors catedralicis anglesos fins als avenços en l'ampliació del repertori i les capacitats vocals dels cantants amb carreres internacionals de la nostra generació, passant per la reapropiació del terme "contratenor", que remet a un determinat moment històric i que serveix a la vegada per a justificar la seva existència actual i per a començar a formar una base del repertori que li és propi.

**Abstract**

Currently we attend to a true golden age of the countertenor voices, however there are specificities and unwritten rules related to the kind of repertoire they usually sing and the aesthetic code that they use. With a perspective of the last century we show the most important factors that have given as a result the actual countertenor image, since the emancipation of the male alto from the english cathedral choirs until the progresses in the fields of new repertoire or technical vocal achievements of the newest voices of our generation. One of the highlights of this process is the reappropriation of the term "countertenor", that sends us to a specific historical moment and justifies its current use at the same time that sets the basis of its own repertoire.

# Índice

Introducción 5

1. Consideraciones técnicas 7

2. La voz de contratenor 11

2.1 Nacimiento y evolución del termino 11

2.2 Definiendo al contratenor moderno: *male alto* y *countertenor* 13

2.3 La resignificación del contratenor: Purcell y Britten 18

3. El Contratenor contemporáneo 27

3.1 Los antecedentes: Alfred Deller y Russell Oberlin 27

3.2 La nueva escuela europea 30

3.2.1 Andreas Scholl 32

3.3 La nueva escuela americana 40

3.3.1 David Daniels 42

3.3.2 Bejun Mehta 44

3.4 El contratenor mezzosoprano 48

3.4.1 Cenčić y el *divo* contemporáneo 50

3.4.2 Franco Fagioli 52

3.5 Philippe Jaroussky, contratenor entre contratenores 54

4. Índice de audiciones 61

Conclusiones 69

Bibliografía y webgrafía 75

## Introducción

Cuando, hace ya seis años, terminé mis estudios de musicología, pensé que había podido aprender más o menos conceptos, teorías, corrientes de pensamiento y metodologías, pero tenía claro que la investigación requería algo que yo, por el momento, no tenía: pasión por un tema que, de algún modo, te interpele como persona, por un ámbito que conecte contigo de forma que tu postura sobre él y la manera en que construyas tu discurso tenga una importancia para ti más allá de lo académico. En aquel momento escribí sobre ópera, sobre Wagner y sobre la actualización de las producciones operísticas a través de la filosofía del propio autor. El tema me interesaba pero no me tocaba de esta manera que he dicho, aunque me hubiese gustado que así fuera. No digo que fuese inútil, pues supongo que, en parte, me encuentro aquí y ahora también gracias a aquello, pero se me hizo evidente que para investigar y hablar sobre música debía tener mis propias experiencias musicales y desde ellas iría naciendo mi discurso. No sé si por este motivo mi camino como intérprete ya estaba marcado, pero lo cierto es que, desde que empecé a relacionarme con el mundo del canto, si algo me resultó del todo evidente es que estaba buscando mi propia experiencia musical.

Ahora me enfrento de nuevo a un proyecto final de carrera. He perdido mucha práctica y por eso este trabajo no es nada de lo que quizá debería ser. Curiosamente, no he acabado escribiendo un texto científicamente riguroso y es que cuando he tenido el tema que realmente me tocaba de cerca no he podido tomar distancia y no he podido evitar pasar de musicólogo desinteresado a cantante narcisista. ¿El objeto de estudio? Yo mismo. ¿Mis objetivos? Pues tratar de teorizar sobre esta experiencia musical que estoy emprendiendo. Quiero observar a mi alrededor y comprobar ciertas intuiciones personales y artísticas sobre esta etiqueta que es “contratenor”.

¿Qué es el contratenor? Evidentemente la respuesta directa a esta pregunta la conozco, pero sospecho que hay un discurso escondido en ella, tanto en su definición clásica como en su aplicación contemporánea y no me resisto a creer que desde mi modesta experiencia como “contratenor” voy a ser capaz de vislumbrarlo, o al menos una parte de él. En estos cuatro años una de las cosas que más he hecho, por suerte o por desgracia, ha sido escucharme a mí mismo y escuchar a otras personas, y eso es exactamente lo que voy a hacer en este trabajo. Voy a escuchar lo que otros dicen, lo que otros cantan y cómo lo hacen y voy a tratar de cotejarlo con las categorías internas que durante este tiempo he ido creando con respecto a mi instrumento, a

sus limitaciones y potencialidades, a mis capacidades musicales e interpretativas y a mi personalidad artística. Mi intención última no es hablar de tal contratenor o tal otro, ni siquiera establecer comparaciones entre ellos, por técnicas o aclaratorias que sean, sino entender cuáles son los modelos que crean y en qué aspectos de estos modelos veo algo de mí.

Soy un contratenor que ha estudiado en el departamento de Clásica y Contemporánea de la Esmuc, lo cual no ha pasado inadvertido a numerosas personas con las que me he ido cruzando a lo largo de estos años (tanto dentro como fuera de la escuela), quienes al descubrir que no estaba en el departamento de Antigua, como ellos habían supuesto, me han mirado contrariados. "Y entonces… ¿tú qué música cantas?", decían dando por supuesto que en el departamento de clásica no se conoce a Monteverdi ni a Bach. Y yo internamente pensaba en si realmente los límites cronológicos de la música eran tan importantes a la hora de definir una voz actual, cuando yo tenía tanto material para desarrollar mi técnica vocal, mi expresividad y mi personalidad artística en *Lieder* de Schumann, en grandes arias y dúos de las óperas serias de Rossini, en la poesía musical de Reynaldo Hahn, en la música de Cabaret (de Satie a Bolcom pasando por Kurt Weill) o en las melodías más arraigadas a la tradición de Falla o Toldrà.

No concibo la idea de limitar mis posibilidades solo por encontrarme cómodo cantando con un tipo de técnica determinado y, si algo lo ha de hacer, que sea resultado de mis propias limitaciones instrumentales, expresivas o estéticas, pero no de los prejuicios de una gran parte de los especialistas que me rodean. Necesito entender de dónde vienen estos prejuicios, a qué se deben, cómo algunos artistas los aceptan y cómo otros luchan contra ellos. Por eso he llamado a mi trabajo *El contratenor del siglo XXI*. Porque necesito poner mi voz en valor de actualidad.

## 1. Consideraciones técnicas

A lo largo del trabajo utilizo algunos términos específicos sobre la voz y el canto y, aunque el propósito de este trabajo no es en absoluto técnico, me parece importante clarificar el por qué de algunos y el por qué no de otros. La cuestión de la técnica vocal se podría dividir en dos realidades paralelas: por un lado la fisiológica que, a lo largo del siglo XX, ha ido proporcionando cada vez una visión del fenómeno de la voz más completa (a principios de siglo prácticamente no se conocía ni el nombre del mecanismo de fonación más allá de la existencia de las cuerdas vocales, mientras que hoy en día se pueden describir con precisión la mayoría de las funciones, incluso las específicas del canto en todas sus formas, de los órganos del cuerpo humano que intervienen en ella), y por otro lado la propia de los cantantes mismos, observada, descrita y teorizada desde la propiocepción y en ocasiones desde el más puro desconocimiento anatómico. Evidentemente la segunda goza de una tradición mucho más larga que la primera y por su naturaleza está plagada de ideas imprecisas, otras directamente falsas y la mayoría de ellas relacionadas con estéticas musicales y modas en general que han ido cambiando a lo largo del tiempo y dependiendo del estilo al que nos acojamos. El problema es que estas dos realidades no siempre pueden dialogar con facilidad y muchas veces los propios cantantes no tenemos claros los términos anatómicos y fisiológicos adecuados, por lo que durante este texto he tratado de entrar lo mínimo posible en terminologías demasiado específicas, aunque sin incurrir en incorrecciones "científicas".

En la voz tanto de hombres como de mujeres podemos distinguir hasta cinco registros diferentes[1], aunque son tres los que se utilizan para la gran mayoría de estilos de canto: la voz de pecho, la voz mixta y la voz de cabeza. Sin embargo, estos tres registros están construidos solamente a partir de dos tipos diferenciados de vibración de las cuerdas vocales, que conocemos como primer mecanismo de vibración laríngea (o mecanismo 1) y segundo mecanismo de

[1] Aquí, además de la voz de pecho, mixta y de cabeza se refieren el *Strohbass* y al registro de "silbido". El primero supone un sonido muy grave que corresponde a vibraciones de gran amplitud y corto lapso de cierre dadas por una baja presión subglótica, de manera que si se trata de aumentar la presión de aire se produciría el paso a la voz de pecho. El segundo es un registro en el que no se produce vibración de las cuerdas, sino que el aire pasa por un pequeño orificio en la región posterior de las cuerdas vocales en contacto, de manera que se crea un sonido de una alta frecuencia similar a un silbido. No se trata de una región aguda del registro de cabeza sino de un modo de producción del sonido totalmente diferente, por lo que puede ser más fácil acceder a él desde la voz de pecho que desde la de cabeza.

vibración laríngea (o mecanismo 2). En general podríamos establecer una relación directa entre el primer mecanismo y la voz de pecho y el segundo mecanismo y la voz de cabeza, pero en este punto surgen diferencias terminológicas al comparar mujeres y hombres, lo que es un punto especialmente interesante si tratamos sobre los contratenores.

El mecanismo 1 supone una vibración de la totalidad de la cuerda vocal debida a que el ligamento vocal (elemento más profundo de la cuerda) está en distensión y la frecuencia emitida aumenta conforme aumenta la tensión del músculo vocal (elemento que recubre el ligamento vocal). Las sensaciones vibratorias se localizan mayoritariamente en el tórax, por lo que se la conoce como "voz de pecho" aunque también, en menor medida, en la cabeza. Los hombres poseen en general mayor extensión en este registro que nunca rebasa el mi 3 o el fa 3, mientras que el de las mujeres suele terminar entre el fa 3 y el la 3 (llegando hasta el do 4 en las voces más agudas). Si se intentase estirar al máximo este registro en un momento determinado se impondría un tope físico y la voz haría un cambio brusco al mecanismo 2.

Este segundo mecanismo supone la vibración de sólo una parte de la cuerda vocal debido a un estiramiento del ligamento vocal (de este estiramiento dependerá la variación de la frecuencia emitida) y por consecuencia una distensión del músculo vocal (que ya no intervendrá en la variación de la frecuencia emitida). Las sensaciones vibratorias se dan en la cabeza, por lo que se le conoce como "voz de cabeza" de manera general, aunque en el caso de los hombres es más popular la nomenclatura "falsete"[2]. Esta puede ascender hasta muy agudo (igual que el mecanismo 1 puede descender hasta muy grave) dependiendo del resto de características fisiológicas del cantante, pero entre los dos extremos encontramos tanto en hombres como en mujeres la posibilidad de utilizar un registro intermedio que empleará características y sensaciones de ambos tipos de vibración y se denomina "voz mixta". Este es el que permite la conexión entre los otros dos de manera suave y gradual y puede darse tanto de manera natural en algunas voces como requerir de un entrenamiento a conciencia en otras. Los límites de la voz mixta son bastante amplios, aunque no en todos los estilos y en todos los tipos de instrumento se utiliza en toda su extensión (puede tratarse desde una necesidad fisiológica hasta una opción estética), de manera que en la tesitura de una voz determinada siempre habrá un registro

[2] Es ampliamente discutido el hecho de si el falsete masculino y la voz de cabeza femenina se trata exactamente del mismo tipo de uso de la voz, aunque está demostrado científicamente que ambos responden a un "mecanismo ligero" en contraposición con el "mecanismo pesado" de la voz de pecho.

completamente de pecho, otro completamente de cabeza y otro mixto, la extensión del cual dependerá del cantante y el contexto. Por ejemplo, en el ámbito lírico se tenderá a ocultar los pasos entre los registros, que en el paso de los contratenores serán sobre todo el paso entre el falsete y la voz mixta.

En el caso de los hombres a veces se utiliza la nomenclatura “voz de cabeza” para referirse al registro mixto donde mayoritariamente se utiliza el mecanismo 2 pero que todavía posee componentes de resonancia de pecho para diferenciarlo del “falsete” que supondría un mecanismo 2 más puro. En cambio, en el caso de las mujeres no se utiliza la expresión falsete para referirse al mecanismo 2 y se dice siempre “voz de cabeza”.

## 2. La voz de contratenor

El término contratenor es el más usado en nuestros días para referirse a "la voz de un hombre adulto que canta mayoritariamente usando el segundo mecanismo de vibración laríngea, más comúnmente denominado voz de cabeza o falsete" (GILES: 2013). Es, pues, un término paraguas que recoge realidades que tienen diferencias sustanciales, sobre todo desde la perspectiva histórica, pero no es el único utilizado: falsetista, alto, contralto, sopranista o haute-contre son otras maneras de referirse a la misma realidad o a una similar y no siempre son sinónimos ni se pueden categorizar como subgrupos.

### 2.1 Nacimiento y evolución del término

El origen de la palabra contratenor lo encontramos en el primer desarrollo de la polifonía, los ejemplos conservados de la cual datan del siglo XIII. Hasta entonces la música polifónica consistía en usar un *cantus firmus* cogido directamente de entre el repertorio de canto llano oficial en la liturgia cristiana (canto gregoriano) y convertirlo en la base sobre la que escribir una o dos voces nuevas con valores más cortos.

A partir del siglo XIII y con el período que conocemos como *Ars nova*, surgen nuevas maneras de pensar la polifonía, y este *cantus firmus* pasa a conocerse como *tenor*. Aunque sigue siendo mayoritariamente una melodía preexistente, ahora deja de funcionar únicamente como soporte armónico (era casi un bordón) para adquirir más importancia en el juego rítmico-melódico con otras voces. En este sentido, empieza a ser la combinación con otra voz de igual tesitura a esta lo que se convierte en el sustento rítmico y armónico de las piezas. Esta otra voz es conocida como *contratenor*, algo así como "frente al tenor", pues se movía en el mismo registro, con valores rítmicos similares y con frecuencia cruzándose con este a nivel de tesitura. En este momento los términos *tenor* y *contratenor* están desprovistos de toda connotación que tenga que ver con un tipo de vocalidad, la cual cosa aún se mantendrá así hasta bien entrado el Renacimiento.

A partir del siglo XIV comenzamos a encontrar muchos testimonios de cómo las técnicas de composición polifónica proliferan también en el ámbito de la música secular, y así, la forma musical por antonomasia de la época, el motete, va ampliando sus variantes. La *chanson*

francesa, un tipo de composición como el motete pero compuesta a partir de una melodía profana, empieza a usar el *cantus* o *superius*[3] como voz principal para la melodía, aunque la línea del *tenor* sigue manteniendo su importancia, basándose la polifonía a partir de aquí en el juego de estas dos voces, de movimientos melódicos suaves y similares valores rítmicos. Así, la línea del *contratenor* cumple una función de relleno armónico en una tesitura parecida a la del *tenor* y cruzándose constantemente con esta, con movimientos melódicos menos evidentes y valores rítmicos menores o, en todo caso, plagados de contratiempos y síncopas.

Ya en el siglo XV nos encontramos con la problemática de que el uso de un *cantus firmus* en la línea del *tenor* confiere demasiada rigidez a la música y la limita en su expansión armónica, por lo que la voz del *contratenor* pasará a desdoblarse en *contratenor altus* (posteriormente alto) y *contratenor bassus* (posteriormente bajo), para que pudieran asumir los roles de relleno armónico pero también de sustento armónico sin que la melodía preexistente (en el *tenor*) los limitase. Es en este momento cuando se comienza a establecer que cada línea se corresponde con un registro diferente, aunque todavía no con un tipo de cantante muy concreto y menos con una nomenclatura de lo que posteriormente serán las tipologías vocales. Tenemos que pensar que las tesituras usadas en cada una de las voces son bastante reducidas (raramente superan la octava) y que además todas ellas suelen ser interpretadas por hombres (en el caso de la música religiosa, siempre), de manera que, especialmente la voz de *superius* se movía en un registro bastante más grave del que correspondería al de soprano más tarde (aunque sí se utilizase total o parcialmente el segundo mecanismo de vibración laríngea para producir el sonido).

A partir de este momento, y con el desarrollo del renacimiento musical, van a surgir nuevas formas de hacer polifonía, especialmente atendiendo a la necesidad de que todas las voces fuesen melódicamente interesantes y de dificultad similar a la hora de ser interpretadas. De esta manera nacerá, por un lado, el estilo imitativo, donde el uso de un cierto material musical y su desarrollo motívico, rítmico y armónico se distribuirá transversalmente por todas las voces de la polifonía, y por otra parte, el estilo homofónico, consistente en "armonizar" la melodía presente en una de las voces (habitualmente la superior) con valores iguales o muy parecidos a los de esta, que sentará las bases de la construcción armónica moderna. En este contexto, la palabra contratenor

[3] De este derivará posteriormente el término soprano.

continuará apareciendo (con pequeñas variaciones morfológicas y en lenguas diferentes) para referirse, ahora sí, a "una parte algo más aguda que la del tenor, y que a juzgar por la cantidad de cantantes que la interpretaban era muy probablemente llevada a cabo por falsetistas, pues sería muy extraño que los "contratenores", en el caso de que fueran voces naturalmente muy agudas, de tenor muy ligero, igualasen e incluso superasen en número a los tenores y los bajos". (ARDRAN:1967)

En este uso del término se encuentran los fundamentos de la definición actual de dicha voz y posee dos componentes importantes: el primero es que se trata de una voz masculina más aguda que el tenor, y por tanto es por definición diferente de esta como lo es la del bajo; el segundo es que se trata de una voz emitida utilizando el falsete (o dicho más correctamente, el segundo modo de vibración laríngea). Sin embargo, como veremos a continuación, estas dos características definitorias han sido ampliamente discutidas durante el siglo XX, especialmente en Inglaterra y en relación a la tradición musical inglesa.

### 2.2 Definiendo al contratenor moderno: *male alto* y *countertenor*

Existe la idea generalizada, incluso entre los grandes cantantes de nuestro tiempo, de que el contratenor es un fenómeno fundamentalmente inglés, pues fue en este país donde se mantuvo la tradición de cantantes masculinos con voz aguda, especialmente en las capillas que interpretaban música religiosa, y así se conectó la práctica habitual en el siglo XVII con el resurgimiento de este tipo de voz como solista hacia mediados del siglo XX. Sin embargo, cabe destacar que ante la aparición del que se considera el primer contratenor moderno, Alfred Deller, el panorama musical inglés se mostró contrariado, pues este término con el que él mismo se definía no estaba libre de connotaciones, igual que no lo estaba el tipo de voz que utilizaba para cantar, que no era en absoluto desconocida en la Inglaterra de la época. Para entender este conflicto, que es la base de la redefinición del contratenor como lo conocemos hoy en día, tenemos que acudir a la historia de la música inglesa desde el siglo XVII y definir el concepto de *male alto* o alto masculino.

Lo cierto es que el uso de intérpretes masculinos que cantaban utilizando el segundo mecanismo provenía de la Europa continental[4], cuyo uso estaba muy extendido en países como Alemania, Francia, Países Bajos, España e Italia, y que llegó a las islas británicas a través de la visita de músicos de cortes europeas hacia mediados del siglo XVII, solo un poco antes de la llegada de los castrados. Durante el siglo XVIII, el fenómeno de los famosos *castrati* alcanzó una popularidad tal que en la Europa continental desapareció la figura del solista no castrado cantando en segundo mecanismo (como opción estética permaneció en conjuntos corales de manera muy residual, como es el caso de los "tenores contralto" de la Capilla Sixtina).

En Inglaterra su uso estaba mucho más extendido tanto en el ámbito religioso como en la música secular. A pesar de que durante el siglo XIX las mujeres fueron teniendo mayor presencia en la actividad musical en general, los coros catedralicios continuaron estando formados por hombres en su integridad, de la misma manera que los grupos vocales que se juntaban en los *glee clubs*, un tipo de sociedades corales donde se interpretaba polifonía antigua y arreglos modernos de música popular. La parte más aguda en estas formaciones las llevaban a cabo los *male alto*, término que se contrapuso al de *contralto*, que correspondería a una mujer cantando en la misma tesitura, de manera que *alto* sería finalmente un término referente a tesitura y no al género del intérprete.

A pesar de estos focos de resistencia, es cierto que ya durante el siglo XIX se convirtió en una voz ampliamente sustituida por voces femeninas, especialmente en roles solistas, y no solo por considerarse pasada de moda, sino porque empezó a estar también muy estigmatizada. Asistimos a un fenómeno verdaderamente paradójico, pues precisamente los cantantes que definen el sonido característico de la música catedralicia inglesa son los que en el ámbito musical y también social se está considerando como raros (*freaks*) y antinaturales.

Ya en el siglo XX, con la aparición de músicos como Benjamin Britten que popularizaron la interpretación de la denominada "música antigua", esto es principalmente la música de la época

[4] El uso de este tipo de voz por parte de los hombres se debía a la prohibición explícita a las mujeres a cantar en todo tipo de celebraciones religiosas, dentro y fuera de la iglesia. Esta prohibición, que tiene sus raíces ya en las primeras comunidades cristianas e incluso antes, pues se basa en la idea presente en la tradición judía de que la naturaleza de la mujer es impía a ojos de Dios, no se aplicó de igual manera en todas las épocas y todo el territorio, aunque por los testimonios musicales que se conservan ya en la alta Edad Media tenemos muestras de que era un fenómeno ampliamente extendido por el sur y centro de Europa. Sin embargo, también se tiene conocimiento de que en las numerosas comunidades cristianas únicamente femeninas también se interpretaba música, por lo que se entiende que el verdadero problema era el de mezclar cantantes de ambos sexos.

de la Restauración (1660-1714), con compositores como John Dowland y Henry Purcell, volvió a aparecer la figura del solista masculino cantando en falsete, cuyo máximo exponente fue Alfred Deller. La intención de utilizar de nuevo este tipo de voces no fue la de buscar una reconstrucción histórica del sonido utilizado en el siglo XVII (o no solamente), sino la de escoger un timbre que se relacionase con lo típicamente inglés, como era el del *male alto*, que además se adaptaba perfectamente al carácter íntimo y delicado de la mayoría de estas piezas. Estos cantantes se empezaron a denominar a sí mismos contratenores, en parte por intentar quedar fuera de las encarnizadas críticas que se lanzaban contra los *male alto*, y en parte por recuperar algo del romanticismo de un término que sonaba arcaico y que se refería a una realidad que ya desde finales del XVIII había desaparecido prácticamente, y había llegado a confundirse con la del *male alto*.

Muchos fueron los músicos, escritores y melómanos que cayeron en la cuenta de la apropiación que estos cantantes estaban llevado a cabo y no fueron pocos los intentos de discernir cuáles eran en realidad las diferencias entre los términos contratenor y *male alto*. Los documentos con los que yo he trabajado datan del período entre 1959, cuando la figura y carrera de Deller ya estaban consolidados y cantantes de generaciones posteriores habían comenzado a seguir sus pasos, y 1983, cuando el contratenor, profesor de canto e investigador Peter Giles publicó el libro llamado *The Counter Tenor,* donde se desmitificaban muchos de los discursos sobre esta voz de "nueva factura", y se volvía a poner sobre la mesa la discusión sobre la manera de etiquetar a estos cantantes, dejando claro que los prejuicios contra este tipo de voces y su consideración dentro del mundo del canto estaban muy lejos de superarse. Hay que dejar claro que en estos años los avances técnicos que se iban realizando permitían un conocimiento cada vez mayor de la anatomía vocal, pero que estos no siempre eran del dominio público, por lo que muchas veces se esgrimían argumentos que no concordaban con el conocimiento que tenemos sobre el tema actualmente (a pesar de que aún hoy en día es muy habitual encontrar argumentos inconsistentes a este respecto fuera de ámbitos académicos muy especializados, como el propio campo de la pedagogía vocal o la interpretación).

En un primer lugar, todos los autores están de acuerdo en que durante la primera mitad del siglo XX la de *male alto* había sido una cuerda duramente criticada, y sumándose a esta actitud muchos de ellos, lamentan que se haya confundido tan habitualmente con la de contratenor. En general a esta última se atribuyen un sinfín de cualidades positivas, tales como alejarse de un

sonido afeminado y poseer un timbre claro pero vigoroso, diciendo que de las dos es la única voz legítima. El contratenor se define como una voz natural de tenor ligero, flexible e incisiva, y se atribuyen numerosas cualidades positivas, como la de considerarla "una voz esencialmente masculina por estar sostenida en la plena resonancia" (FORSYTE WRIGHT: 1959)(a diferencia de la de *male alto*) o la de "poseer mayor capacidad para el *pathos*[5] que ninguna otra y ciertamente mayor capacidad para el brillante virtuosismo que su contraparte femenina, la contralto". Se distinguen dos tipos de vocalidades dentro de esta nomenclatura: el *high countertenor* o contratenor agudo y el *low countertenor* o contratenor grave. El primero se caracterizaría por una voz "rica y plena, aunque de timbre aflautado [...] completamente carente de esfuerzo en el registro agudo y con un registro grave algo menos sonoro que si fuese cantado por un tenor", mientras que el segundo comparte la tesitura plenamente con un tenor, pero "posee una cualidad tímbrica muy diferente, mucho más meliflua y ligera" (FORSYTE WRIGHT: 1959). El contratenor agudo compartiría tesitura con el alto igual que el grave lo hace con el tenor, pero a ambos los uniría la manera de producir el sonido y la cualidad que de ella se desprende, en general un timbre con predominancia de armónicos agudos.

En cambio, la voz de alto, a pesar de ser muy común en los coros anglicanos, se considera artificial y débil. El hecho de denominar falsete[6] al segundo mecanismo de vibración laríngea contribuye a que este sonido haya sido relacionado con la artificialidad y considerado menos válido para el canto solista por poseer poca potencia. Además, encontramos numerosas alusiones a su relación con lo femenino entendido como negativo e inferior[7]: "un sonido afeminado [...] carente de resonancia completa"(*Íbid.*)

Esta visión está totalmente basada en los prejuicios históricos hacia el mal denominado falsete, y en los prejuicios sociales que la desaparición progresiva tanto de contratenores como de *male*

[5] Palabra griega que se refiere al sentimiento que solo la vibración de una determinada armonía podía provocar en el alma del oyente. Esta es una de las ideas más importantes en la historia de la estética musical en occidente, que determinará corrientes tan importantes como la teoría de los afectos barroca o la estética del sentimiento romántica.

[6] El término falsete es ampliamente problemático porque, por una parte, no se adapta adecuadamente a los conocimientos actuales sobre las funciones del aparato fonador, y por otra contiene demasiada carga negativa en este tipo de contextos. De todos modos, he decidido emplearlo aquí puesto que es el más utilizado en los artículos de la época que manejo y porque parte de esta connotación me conviene para diferenciar las categorías de *male alto* y contratenor y su consideración social en el momento. Más adelante abordaré el tema con mayor rigurosidad.

[7] El machismo implícito en el discurso sobre estas voces es tan grande que, aun criticando a los *male alto* hasta la saciedad, todavía justifican su existencia en el repertorio coral de los siglos XVI y XVII, por ser necesarios para empastar las voces agudas con las de tenores y bajos, por la presencia de un color masculino que en las contraltos mujeres, aun cuando poseen voces muy ricas en armónicos, no se da.

*alto* y la sustitución de estos por mujeres en los ámbitos no religiosos había vertido sobre los que habían continuado con la práctica tradicional. Sin embargo, también existen defensores de esta voz eminentemente inglesa y que nos permiten comprender con algo más de objetividad el hecho. Se trata un tipo de voz proveniente de la tradición de escolanías en que los niños cantaban casi de manera profesional y algunos, al producirse el cambio de voz optan por utilizar la voz de falsete intentando imitar las vocalidad infantil y cantando las partes de alto.

Algunos cantantes de este tipo de la década de los 30 y los 40 reivindicaban el apelativo "natural" y aseguraban que de no carecer de una falta de apoyo institucional absoluta sería más sencillo encontrar y desarrollar las voces de "alto natural". Se quejaban de que no existían apenas profesores dedicados a la voz que sepan cómo trabajar con esta, únicamente los cantores que habían sido *male alto* y ya estaban retirados del oficio interpretativo, y que incluso las universidades y centros de estudios superiores (como el Royal College o la Royal Academy) habían comenzado a no admitir a este tipo de cantantes. Al parecer, la explicación de esto es que intentaban evitar la presencia de jóvenes con voces blancas (*unbroken voices*), por la dificultad de lidiar con el cambio de voz (*the break*) en un número muy limitado de años, sobre todo comparado con otro tipo de cantantes que se podían adaptar mejor a un currículum determinado. Por una parte, esto no es más que una consecuencia lógica de querer estandarizar los estudios musicales superiores, pero por otra muestra la incapacidad de los profesores de técnica para lidiar con las especificidades de la voz de alto. Además, con esta generalización estaban negando la opción de tener estudios reglados también a aquellos cantantes que ya hubiesen cambiado la voz, aunque en los siguientes años aparecería en otras instituciones como la Guildhall School of Music, el Trinity College y el London College of Music un nuevo tipo de diploma con el título de *Countertenor*, lo cual nos conduce hacia un modelo donde solo se buscan voces maduras, pero también sin un carácter tan marcadamente religioso y polémico.

A la defensa de este tipo de voz se ha de sumar la inclusión de referentes históricos, pues se habla de los falsetistas más famosos del XVII y el XVIII, como John Abell, y del intercambio entre la escuela inglesa y la italiana, donde previamente a los castrados este tipo de cantantes había gozado de gran popularidad. También es curiosa la reivindicación que se hace de los "altos reales", dando a entender que la mala reputación de este tipo de cantantes era debida a que muchas veces emprendían esta función voces fisiológicamente no dotadas para hacerlo, por lo que la sonoridad que cabía esperar en ella que es de "una voz de cabeza plena y meliflua

parecida a la de contralto pero con una cualidad de profundidad masculina [en la que] no hay nada de afeminado y débil", se torna en "una voz fría, blanca y tensa, como la de algunos jóvenes cantantes de hoy en día" (HODGSON: 1965)

Seguramente el único problema con esta voz se encuentra precisamente en que su concepción no es originalmente la de desarrollarse como una voz madura, sino la de imitar la cualidad de las voces infantiles, cosa que una laringe adulta no puede hacer desde la desaparición de los castrados. Por eso muchas veces se atacaba a los *male alto* por tener voces estridentes, por no ser capaces de abordar con la ligereza adecuada el registro más agudo, por tener un registro muy limitado y, sobre todo, por poseer una "rotura" en el registro, esto es el paso a la voz de pecho (la *full man voice*) que es casi insalvable. Hay incluso algunos autores que se aventuran a imaginar la existencia de un tipo de cantantes, con una suerte de voces sobrehumanas, que habiendo cantado con gran rendimiento antes y durante el cambio de voz llegan a desarrollar una voz que naturalmente conserva este registro más agudo infantil sin que llegue a "quebrarse" (*unbroken voices*)[8]. Serían estos los que se considerarían como verdaderos contratenores, pues como dice Russell Oberlin: "Todos los hombres tienen voz de falsete [...] pero un verdadero contratenor usa para subir la voz natural. Si lo hiciese en falsete sería un *male alto*" (OBERLIN: 1962). En esta entrevista, como en muchos otros medios del momento, se otorga al término contratenor la etiqueta de "auténtico", lo cual le da valor por dos motivos: lo une con el pasado, con una tradición casi perdida y olvidada, y lo presenta como rareza, y por tanto como un don extremadamente valioso e inexplicable que posee el cantante. Esto nos ocupará más adelante cuando hablemos sobre los discursos que los contratenores tienen sobre sí mismos, pero basta aquí para entender por qué todo hombre cante o no en falsete que emprende una carrera como solista a principios del siglo XX opta por utilizar esta nomenclatura.

### 2.3 La resignificación del contratenor: Purcell y Britten

Para entender cómo realmente hablamos de dos vocalidades distintas a pesar de que la nomenclatura del XVII, la de principios del XX y la del XXI resulten confusas a este respecto veremos las partes para estas voces correspondientes a dos de las más importantes obras escritas

[8] Es así como se denomina a las voces que no han sufrido el cambio que se produce en la pubertad, de la misma manera en que el "cambio" del primer mecanismo de vibración laríngea al segundo se conoce como *break*.

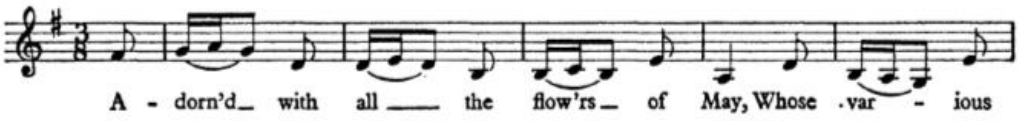
para contratenor de las que encontramos en el cánon occidental: *The Fairy Queen*, de Henry Purcell y *Mid-summer Night's Dream* de Benjamin Britten, ambas basadas en la obra de William Shakespeare *Sueño de una noche de verano*.

La primera es una adaptación completamente libre de la obra, repleta de momentos oníricos, absurdos y humorísticos, y en la que aparecen hasta siete personajes escritos para la voz de contratenor (alguno de ellos indica "*countertenor or tenor*", poniendo de manifiesto la proximidad entre estas dos voces). Como la música de la obra se trata de piezas separadas que se relacionan de manera muy poco estricta con el argumento de la obra, no había motivo para que un mismo cantante no pudiera representar varios de los roles, de manera que los de esta obra fueron repartidos en su estreno en 1692 entre John Freeman y un cantante conocido como Mr. Pate, ambos famosos "contratenores" presentes en la compañía teatral de Purcell. Estos dos personajes sirven como ejemplo de la versatilidad de los contratenores en el panorama musical del Londres de estos años, así como de la diversidad de perfiles artísticos, con grandes diferencias entre unos y otros. John Freedman debutó de muy joven con *The Fairy Queen* y se convirtió en los años siguientes en uno de los cantantes de moda en todo tipo de eventos (tanto obras de teatro como en conmemoraciones de tipo civil, actos religiosos…). Se han conservado numerosas dedicatorias y autógrafos que testifican los numerosos roles y ciclos de canciones que para él se compusieron, e incluso se sabe que llegó a escribir e interpretar sus propias obras. Sin embargo, a partir de 1700 cesó en casi todo el resto de actividades profesionales para cantar exclusivamente música eclesiástica como miembro de la Chapel Royal, eso sí, en los grandes "escenarios" londinenses de Saint Paul y la Abadía de Westminster. El artista conocido como Mr. Pate, del cual no se puede afirmar con certeza su nombre de pila, fue una figura mucho más turbulenta y polémica: siendo uno de los cantantes más populares en la década de 1690 no tenía la necesidad de trabajar con ninguna compañía teatral de forma fija, aunque muy a menudo se vio envuelto en escándalos personales que le costaron más de un trabajo. Estuvo muy presente en las crónicas sociales por su fuerte personalidad y desapareció de manera brusca de los escenarios, llegando a dársele por muerto. Su especialidad era la de interpretar papeles femeninos, dando siempre una función cómica al travestismo, hecho muy interesante a la luz de hacer lecturas de género e identidad de una voz como la del contratenor, pues nos indica que efectivamente la voz aguda de este cantante se usaba como referente a una figura femenina, pero

en cambio el  uso cómico del mismo nos indica que era un tipo de vocalidad irrevocablemente masculino a ojos del público[9].

Cinco de los personajes de *The Fairy Queen* descritos como contratenor tienen una tesitura que no supera el la 3 y en los otros dos se sube al si bemol 3 y al si 3 solo con intencionalidad cómica (como es el personaje de Mopsa en su dúo con Corydon, que interpretaba Mr. Pate), mientras que por abajo el límite suele ser el sol 2. El hecho de que esta tesitura sería cómoda para la mayoría de tenores ligeros de nuestra época junto a que la música está repartida de manera homogénea por toda la tesitura entre el sol 2 y el la 3 nos hace pensar que estos cantantes no tenían voces baritonales (o más robustas de tenor) y que cantaban estas partes utilizando el falsete, sino que se trataba de tenores ligeros especializados en la parte más brillante de su registro y que no usaban la parte más grave del registro de todo tenor (digamos del do2 al sol2)

En el siguiente ejemplo vemos uno de los solos del personaje de Summer (que también habría sido interpretado por Mr. Pate), el cual requiere una articulación ágil y ligera, así como un color claro que representa la juventud de esta estación del año. Este tipo de escritura sería de gran dificultad técnica para un cantante falsetista, pues está escrito precisamente en el registro en el medio del cual está el cambio de mecanismo, por lo que conseguir el carácter y la agilidad inocente que requiere el pasaje, pasa por un dominio del cambio de la voz de cabeza a la de pecho que no es habitual entre los falsetistas.




Encontramos este tipo de vocalidad en gran cantidad de obras de Purcell, tanto profanas como religiosas (ejemplo de esto sería la *Oda a Santa Cecilia*), y en todas ellas el uso de las palabras tenor y contratenor (incluso *alto* en algunos casos) es completamente indistinto. Esto demuestra

[9] Aquí se abre un tema que me suscita mucho interés pero que por motivos de extensión de la literatura referente al mismo y formato del trabajo solo trataré de forma muy tangencial, y es la relación entre la voz de contratenor y el complejo tema de la identidad de género. En este punto quiero referirme a la diferencia entre el modelo de este contratenor inglés, que como veremos se trataba casi de un tenor, y el de muchos roles femeninos escritos para castrados masculinos. Aquí simplemente se usa el travestismo en clave cómica como se ha hecho otras veces en la historia de la ópera (es el caso de la ópera cómica de Donizetti *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, donde es un bajo buffo el que encarna a la madre de la *prima donna*), mientras que en el caso de la ópera italiana del XVIII protagonizada por castrados, muchas veces la voz era tan tratada como un instrumento de virtuosismo en sí que no importaba si el cantante encarnaba a un personaje masculino o femenino.

que a principios del XVIII en Inglaterra, efectivamente existía un tipo de voz que no difería mucho de algún tipo de tenor ligero de nuestros días que se conocía popularmente como contratenor y cuyo sonido se caracterizaba por un timbre claro y ligero, pero no con cualidad de falsete, es decir, lo que hoy conocemos como voz mixta.

Este tipo de voz es la que durante el período barroco en Francia se conocería como *haute-contre* y que, al igual que ocurrió con el *countertenor* inglés de la época de Purcell, fue cayendo en desuso durante el siglo XIX, al considerársela una voz frágil "demasiado clara y aflautada [para] expresar satisfactoriamente las pasiones heroicas de la *Grand opéra*". Como sabemos, este fue siendo sustituido paulatinamente por el tenor que conocemos actualmente, capaz de mantener su voz mixta hasta las notas más agudas que interpreta (el famoso do 4 "de pecho, que en ocasiones puede ser incluso más agudo). Desde la perspectiva actual es muy complicado dilucidar si los *haute-contre* franceses y los *countertenor* ingleses fueron exactamente el mismo tipo de cantantes, pues como estamos viendo la terminología inglesa se resignificó al llegar el siglo XX, pero sí podemos decir que la terminología francesa sirve en la actualidad para denominar a un tipo de tenor agudo que utiliza el segundo mecanismo de vibración laríngea para alcanzar el registro más agudo (del mi o fa 3 hasta el do 4 aproximadamente), aunque con el peso del tenor decimonónico y el auge actual del contratenor moderno sea un tipo de voz muy poco común.

Si para *The Fairy Queen* Purcell había seleccionado algunas de las voces más populares en su tiempo, Benjamin Britten hizo todo lo contrario cuando escribió su *Mid-summer NIght's Dream*, cuyo libreto escribió junto a Peter Pears trabajando cuidadosamente a partir del texto original de Shakespeare. Britten quiso dibujar el mundo de las hadas, de lo fantasioso, de lo sobrenatural, por medio de sonoridades que evocaran estas imágenes en la audiencia de su tiempo. Escribió coros de niños para representar los coros de hadas, un papel hablado para el mensajero Puck, una soprano de coloratura, a menudo llevada al extremo agudo de su tesitura, para Tytania, reina de las hadas, pero su mayor extravagancia fue la de elegir la voz de alto, o como él se empezaba a llamar, contratenor, de Alfred Deller para el rol de Oberon, el rey de las hadas. Esta es una elección sin precedentes, pues como ya hemos visto esta voz no se escuchaba fuera de las iglesias, de manera que referirla a un personaje de ficción fue todo un atrevimiento.

Deller había cantado como alto en la catedral de Canterbury, por lo que usaba mayoritariamente el falsete para cantar, pero podemos afirmar que con él se produjo un gran avance técnico en este tipo de voz. Como él mismo explica:

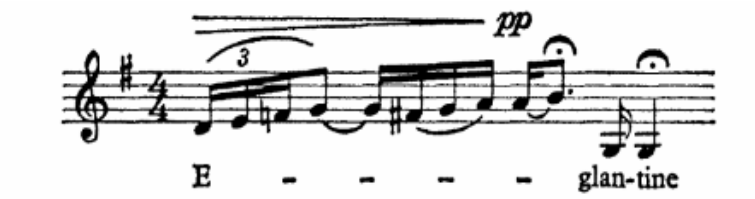
> "Cuando volví al coro como alto en lugar de como soprano [infantil], no cambié la manera de usar mi voz [...] hasta que me di cuenta de que tenía que cantar notas en mi tesitura grave que jamás antes había cantado y no usar la cuarta o la quinta más aguda de mi voz. Esto me preocupó, pues, aunque podía producir esas notas graves no podía darles ninguna resonancia real. El sonido prácticamente desaparecía cuando llegaba al la o incluso al si por debajo del do central. No podía conseguir timbrarlas realmente. No hubo nadie a quien acudir a pedir ayuda [...] así que simplemente tuve que desarrollar mi propio método de extender la resonancia de mi voz hacia el grave, y sé que lo que hice por instinto natural fue lo correcto. Esto fue usar todos los resonadores sinusales posteriores para llevar mi voz, paso a paso, hacia abajo, moviéndola del registro de cabeza que había utilizado cuando era niño hacia el registro de pecho. Este fue realmente el punto donde mi vida como contratenor empezó". (CLAPTON: 2012)

Muchos expertos han opinado que la voz natural de barítono o bajo es la más dada a ser trabajada como contratenor también, como era el caso de Alfred Deller (y como al parecer había sido también el caso de Purcell, quien gozaba de una bellísima voz de bajo y de *low countertenor*). En el caso del primero[10], su registro más agudo (aproximadamente entre el la3 y el re 4) tiene una cualidad muy etérea, mientras que entre el do3 y el sol 3 produce un sonido más velado, que sin embargo se funde muy bien con el agudo. Alrededor del do 3 hay un cambio de registro, más abajo del cual tiene dos opciones: utilizar el falsete forzado (con la consecuente pérdida de cualidad tímbrica y de volumen) o utilizar su voz de pecho con color baritonal.

El rol de Oberon, pues, se adapta completamente a la vocalidad de Deller de una manera muy rigurosa y utiliza todas las potencialidades de esta intentando ocultar sus puntos más débiles. La tesitura oscila entre el do3 y el do 4 en un gran porcentaje de la obra, subiendo al re bemol 4 en

[10] Análisis de la voz de Alfred Deller extraída de BALDWIN; WILSON: 1969.

algunos momentos y a un re 4 opcional, de manera que se explota esta cualidad de sonido etéreo de su agudo. En algunos fragmentos con carácter de recitativo encontramos largas retahílas de frases sobre la nota mi bemol 3, lo que nos lleva a suponer que se trataba de una nota muy cómoda de aguantar para él[11]. Hay algunas ocasiones en que desciende por debajo del do 3, pero siempre es durante poco tiempo y siempre con intencionalidades dramáticas concretas, como acercar la línea de canto a la voz hablada o buscar un color pretendidamente oscuro en alguna zona, como vemos en el ejemplo siguiente:




Se trata del momento más grave del rol, al final de la primera sección de la única parte extraíble como aria del mismo "*I know a bank*", donde el compositor despliega todas las potencialidades tímbricas del instrumento de Deller. Aquí concretamente queda claro que busca un sonido pleno en voz de pecho por tratarse de un final de frase con nota aguantada, aunque dentro de una dinámica *pianissimo* respetando siempre el carácter intimista de la voz del contratenor. Como curiosidad y para entender hasta qué punto está adaptada la escritura a la vocalidad de Deller, solo hay un punto en el que la línea de canto pasa a través del do 3, es decir, por el famoso *break* de los contratenores; en el resto de casos, siempre construye dibujos por encima de él (habitualmente con una escritura muy "florida" que recuerda sobremanera a la de Purcell), o por debajo (en muchos casos sobre la nota si bemol 2 y con carácter de voz casi hablada), lo que debió facilitar en gran medida el trabajo técnico del cantante, aunque quizá no tanto de otros intérpretes que han representado el rol más tarde.

La apuesta de Britten por este tipo de voz en un contexto operístico (no solo en esta obra, ya que años más tarde en la ópera que dedicó a la historia de Thomas Mann *Muerte en Venecia*, le otorgó el personaje "voz de Apolo") no estuvo exento de críticas, muchas de ellas debidas a una audiencia extremadamente conservadora que simplemente no estaba acostumbrada a este tipo de sonoridad vocal, pero otras más que comprensibles. Partiendo de la base de que toda la ópera

[11] En la pieza de Roderick Williams *Confessions of a countertenor*, en la que se ironiza en varios sentidos sobre la voz de contratenor, se imita un fragmento de la parte de Oberon y se trata de un recitado sobre la nota mi bemol 3 con unas armonías muy características que inmediatamente transportan al oyente que conozca la obra de Britten.

funciona mejor en un espacio de pequeño o medio formato (instrumentaciones minimalistas, uso de pequeños coros de voces blancas, etc.) por lo que su llevada a cabo en un gran teatro de ópera siempre es conflictiva, el factor que a menudo más afecta en este sentido es el tema de la proyección y el volumen sonoro del personaje de Oberon: aunque Britten escribió las más delicadas filigranas que se adaptaran a la sutileza del sonido de Deller en todos sus registros, la mayor parte de ellas se pierden en un espacio grande a pesar de la mínima instrumentación que le suele acompañar. Este problema ha sido en parte subsanado por posteriores generaciones de contratenores, que han hecho evolucionar la técnica de la cuerda hasta conseguir voces más sonoras, aunque, como veremos más tarde, la estela de Alfred Deller es alargada y el tipo de sonido que popularizó, así como el tipo de ensemble que debía acompañarlo y la manera en que los instrumentos de este debían tocar, siempre respetando las sutilezas de la voz, hicieron y siguen haciendo mella en la consideración de la voz de contratenor como un solista operístico adecuado y solvente. A este hecho se le suma que Alfred Deller tuvo muy poca predisposición por el trabajo escénico, sintiéndose siempre mucho más cómodo en el terreno del recital, por lo que muchos críticos de la época concordaron en afirmar que "el alto no es un cantante de ópera". Tanto fue así, que se consideró que el cantante no tenía la presencia escénica ni la intuición teatral adecuada para interpretar el personaje y fue sustituído por el americano Russell Oberlin en la premier de la ópera en el Covent Garden de Londres después de que Deller la hubiera estrenado en el festival de Aldeburgh.

La reapropiación del término contratenor jugó a favor de una mentalidad artística más abierta que sí contemplaba nuevos paradigmas en las voces operísticas, sin embargo, durante todo el siglo XX, y aún en los primeros años del XXI, teóricos y compositores diversos han mostrado sus reticencias en este sentido. Ante la pregunta sobre escribir música específicamente para la voz de alto (a propósito del comentado caso del Oberon de Britten) un conocidísimo compositor de canciones[12] dijo en 1965 que "era difícil encontrar palabras adecuadas para un alto", en el sentido de que se trataba de una voz en la que no había verdad, y que por lo tanto no era creíble a la hora de transmitir un mensaje más allá del mundo de fantasía que Britten le había otorgado. Encontramos opiniones en este sentido hasta mucho más adelante, como la del compositor Harrison Birtwhistle, quien, preguntado por este asunto en una entrevista realizada para el New

[12] Hodgson no quiere decir su nombre en un intento por no implicarse demasiado personalmente en el hecho, pues tiene una opinión claramente opuesta a la expresada. No está claro si en la sociedad musical inglesa de los años 60 era o no muy evidente de quién estaba hablando.

York Times en 1997 con ocasión del estreno de su ópera de temática bíblica *The Last Supper* (donde dos contratenores representan los papeles secundarios de James y Little James, pero ninguno de los personajes principales en una ópera con 13 papeles masculinos) dijo que "no había contemplado la posibilidad de dar a un contratenor el papel de Jesús [...] porque esta voz carece de toda cualidad dramática" (DEMARCO: 2002). Aquí vemos todavía una tendencia a despreciar la dimensión teatral de esta voz en la dirección de las corrientes operísticas más convencionales que dominaron la escena durante el siglo XX y aún lo hacen en la mayoría de los grandes teatros. Sin embargo, a la vez implica una cierta rendición a las modas sonoras emergentes del siglo XXI que suponen una modificación del *star system* de la música clásica, donde la música antigua interpretada con criterios históricos se convierte en música de masas (entiéndase dentro del limitado público elitista que consume este tipo de arte "culto") y el contratenor contemporáneo en la figura central de todo este movimiento.

## 3. El Contratenor contemporáneo

Si en el capítulo anterior he ido desgranando los elementos que definen la voz del contratenor desde una perspectiva histórica, en este voy a hacer lo propio en el período correspondiente a los últimos 30 años. Para ello voy a recurrir al análisis de la figura de ciertos cantantes que he considerado significativos por diferentes motivos de entre una gran cantidad de intérpretes de los que he recopilado datos. El motivo principal por el que mi análisis del panorama actual comienza a finales de los 80 y principios de los 90 es porque aquí surgen los primeros contratenores modernos, pues además de que siguen en activo hoy en día, son los primeros nombres que entran en el cánon de cantantes líricos de una manera indiscutible y comparable a cantantes de otras cuerdas.

El tipo de documentos en los que me he centrado fundamentalmente son entrevistas concedidas para prensa, radio y televisión, tanto en medios más especializados como en otros más divulgativos, pues mi interés recae sobre todo en la imagen que se da del contratenor (y la que el público general recibe), el discurso que se crea sobre esta voz en la audiencia del siglo XXI, que por una parte está más alejada que nunca del mundo lírico, pero que por otra recibe con cierto agrado la nueva oleada de interpretación histórica de la música antigua.

En este sentido el contratenor contemporáneo tiene un papel importante, pues parte de ser una voz íntimamente ligada a la interpretación histórica, pero que con su popularización y la evolución técnica que esta supone empieza a buscar nuevos moldes vocales en los que encajar. En la línea que podemos trazar entre el conservadurismo más purista y la innovación más sorprendente vamos a ir viendo diferentes ejemplos y discursos, la mayoría de ellos no tan alejados entre sí, que van a definir los términos en que se define este “contratenor contemporáneo”

### 3.1 Los antecedentes: Alfred Deller y Russell Oberlin

No es mi intención en absoluto hacer aparecer los nombres más importantes en la trayectoria de esta cuerda siempre de manera emparejada como si de rivales se tratase, pero lo cierto es que sí considero que estas dos figuras establecen unos precedentes en cierta manera opuestos. Los

repertorios a los que dedicaron sus carreras no fueron tan diferentes, pero la manera de usar sus voces era muy distinta y también lo eran sus perfiles artísticos. Por categorizarlo de alguna manera, me referiré a ello como "escuela europea" y "escuela americana", aunque me parece que un estudio con mayor profundidad nos llevaría a encontrar muchos problemas en estas nomenclaturas.

La escuela europea es, como ya sabemos, inglesa de nacimiento, pero establece un patrón que aún hoy en día podemos reconocer en la mayoría de escuelas europeas. Su premisa principal es la de que el contratenor es una voz histórica, por lo que se dedica a cultivar básicamente este repertorio y a emular un tipo concreto de vocalidad. Alfred Deller (Margate, Reino Unido, 1912-Bolonia 1979) ha sido el gran referente de contratenor durante muchas generaciones y quizá su personal estilo y su manera de utilizar la voz han sido demasiado determinantes a la hora de definir una vocalidad. En cierto sentido es curioso que así haya sido, pues se trata de una figura excepcional en muchos sentidos, empezando por haber sido el primer *male alto* en librarse de la tiranía del coro catedralicio y haber salido airoso de ello (cuando sabemos que existían muchos otros con buena formación vocal y que incluso hacían apariciones como solistas en ámbitos menos oficiales).

En consecuencia con su formación Deller mostraba una voz ligera y relativamente poco sonora, con una preferencia por la zona media (entre el do3 y el si3) y que en pocas ocasiones ampliaba por arriba[13] (en consecuencia su voz siempre se escucha cómoda y sin esfuerzo en el agudo). A pesar de sus propias declaraciones, según las cuales tuvo que desarrollar ampliamente un paso a la voz de pecho que le permitiera ejecutar con solvencia el repertorio que solía interpretar, podemos escuchar que a menudo intentaba que ambas voces se fundieran asimilando la de pecho el color de la de cabeza, con la consecuente pérdida de armónicos en estas notas (entre el la 2 y el do3)[14]. En general se trata de una voz que, apuesta por dinámicas muy suaves a favor de un color claro y etéreo, y en detrimento de una mayor proyección (no en balde creó en 1948 el Deller Consort, grupo de cámara que lo acompañaría en gran parte de sus interpretaciones, pues según él "los instrumentistas no solían saber acompañar las sutilezas de la voz de contratenor" [CLAPTON: 2012]). Además, se consagró como un gran cantante de recitales, tomando fama la

[13] Su interpretación de *Music for a while* de Purcell es un buen ejemplo de esto. La canta en mi menor a 415, por lo que la nota más aguda que alcanza es un do 4 (si 3 en altura real).
[14] Podemos observar esto en el pasaje de *Music for a while* entre 00.57 y 01:07.

sinceridad y expresividad de sus interpretaciones de canciones (tanto antiguas como populares inglesas[15]) y por lo tanto se alejó de los teatros y de la ópera y su vocalidad.

Russell Oberlin (Ohio, 1928-Nueva York, 2016), conocido como el primer contratenor americano, también surgió como un conocido intérprete de música antigua, pero criado y formado en Estados Unidos y sin la presión social y artística que había en Inglaterra hacia los *male alto*, desarrolló una vocalidad diferente, pese a destacar también por sus interpretaciones de Purcell y Händel. A pesar de tener una voz más ligera que la de Deller, su sonido era más pleno en todo el registro y la voz en general más sonora.

En algunas de sus interpretaciones jugaba con escoger tesituras bastante graves y utilizar todo el rato una voz mixta en la que era irreconocible el cambio de mecanismo, como es el caso de su interpretación de *Music for a while*, una tercera menor más grave que la versión de Deller y donde su voz es más cercana a la de un tenor *haut-contre* que la de un contratenor en el sentido moderno. También vemos este uso de la voz en la cantata 54 de Bach que interpreta con Glenn Gould al piano, así como una interpretación mucho menos ortodoxa desde el punto de vista de los cánones estéticos de la música antigua de finales del siglo XX (uso del piano acompañando a la orquesta, mayor número de músicos en esta, grandes arcos expresivos con mucho vibrato en las cuerdas, etc. así como una voz generosa a nivel dinámico en todo momento).

Sin embargo, también encontramos una faceta más operística en la que usa un timbre de contratenor más en el sentido contemporáneo. Es el caso de la interpretación del aria "*Vivi tiranno*" de la ópera *Rodelinda* de Händel, donde escuchamos una voz ligera y clara, con una coloratura muy rica y limpia y un registro completamente homogéneo. Teniendo en cuenta que su voz era muy ligera está claro que no explota su registro más agudo, pero las notas más agudas que emite (re 4) tienen una plenitud y un color que no escuchábamos en las más agudas de Deller, y que por lo tanto eran inauditas en un contratenor. Continúa utilizando una gran proporción de voz mixta en el grave, lo cual resulta en unas notas entre si bemol 2 y re 3 muy sonoras, aunque muy diferentes de los ejemplos anteriores donde sonaban como notas centrales de un tenor (ahora realmente suenan como graves de un alto).

[15] Tanto fue así que las canciones populares inglesas se convirtieron en un terreno apto para los contratenores y muchos de ellos las interpretaron y las siguen interpretando dentro de su repertorio aun cuando no abordan ningún otro género de canción. Como se trata casi de una especialidad entre los contratenores se ha popularizado su interpretación con un tipo de voces blancas y no vibradas, tal como las hacía Deller, e igual que se hacen las *Elisabethan Lute Songs* de Dowland.

Estos dos modelos de cantante van a tener mucha importancia para voces que surgirán más adelante, aunque evidentemente no estamos hablando de copias o influencias directas, si no de corrientes estéticas y escuelas vocales, por lo que a pesar de que observaremos características comunes también habrá innovaciones y figuras que transiten entre un modelo y otro. Además, a partir de las nuevas hornadas de contratenores de los años 60 este tipo de cantante irá dejando de ser algo menos que una rareza (para algunos una abominación) de la naturaleza, como lo eran Deller y Oberlin, para comenzar a labrarse un lugar en el sistema de voces, por lo que comenzará a surgir entre los jóvenes que decidan cultivarla, sea cual sea su escuela y su tipo de vocalidad, la idea de la identidad del contratenor. Más adelante discutiremos este concepto y su vigencia en el sistema actual, pero para los puntos que trataremos a continuación nos interesa especialmente la manera en que los diferentes cantantes que analizaremos han llegado a identificarse con esta voz, y si esta experiencia o experiencias han influido en su tipo de vocalidad y en el repertorio que interpretan.

### 3.2 La nueva escuela europea

La estela de Alfred Deller es alargada e influyente, pero esto no impide que haya algunas figuras que destaquen en las siguientes décadas, y que podríamos considerar a caballo entre las dos generaciones. Aunque todo contratenor va a tender a hacer del repertorio barroco la base de su corpus musical, observamos ya en estas figuras de transición dos tendencias diferenciadas: los más historicistas, especializados sobre todo en el género del oratorio y la canción antigua (Purcell sigue siendo el compositor emblema de los contratenores) y apareciendo al lado de conjuntos históricos con menor cantidad de músicos, y los más modernos, que a pesar de seguir interpretando a Purcell, Pergolesi i Bach, centran su carrera en cantar ópera tanto barroca como contemporánea, que muchas veces se escribe pensando concretamente en la voz de alguno de ellos.

De entre los del primer tipo destaca René Jacobs (Gante, 1946), quien se convierte en el bastión de la interpretación histórica europea, no solo por las suyas propias sino porque también dedica gran parte de su tiempo a dar clases, entre otros centros, en la Schola Cantorum Basilensis, por la cual pasarán muchos de los músicos que hoy en día destacan mundialmente en este campo. La voz de Jacobs, a pesar de que en algunas grabaciones aparece descrita como alto, ya no se parece

en nada a la imagen que teníamos de este tipo vocal por Deller, sino que se percibe una clara evolución técnica desde esta. Se trata igualmente de una voz de timbre claro pero de cierta redondez, que a pesar de subir (en *Sweeter than roses* hasta un mi bemol 4) no pierde el color ni los armónicos ni se siente forzada, y que consigue un sonoro registro grave oscureciendo levemente el sonido en la zona del paso, lo cual le confiere una gran riqueza tímbrica. Esta es una característica que sin embargo no veremos en posteriores cantantes, que continuarán prefiriendo la tendencia delleriana de buscar una voz mixta más blanca y débil pero que procure una sensación de continuidad en el registro, que no subraye ningún tipo de cambio de resonancia.

De entre los contratenores más operísticos podríamos destacar a los ingleses James Bowman (Oxford, 1941) y Michael Chance (Penn, Buckinghamshire, 1955), los cuales quizá serían los antecesores más directos de la generación actual de contratenores. Ambos surgen de la tradición coral inglesa, pero rápidamente se forman como solistas que abordan completamente el que ya se estaba convirtiendo en el repertorio operístico canónico de los contratenores: Händel, Cavalli, Monteverdi y Gluck en lo histórico y Britten en lo contemporáneo. Además, lo llevan en distintas producciones a teatros de todo el mundo, por lo que contribuyen enormemente no solo a la difusión de este tipo de voz, sino a luchar contra el prejuicio de verla encarnando roles que ya se habían estandarizado interpretados por mujeres.

Como ya hemos dicho, la de contratenor se convierte casi en una expresión cultural inglesa, por lo que resulta habitual la relación directa entre compositores y cantantes como había ocurrido en época de Purcell o Händel. Michael Tippet había sido el padrino musical de Alfred Deller, para quien también escribió Benjamin Britten, quien tuvo una fructífera relación posterior con James Bowman (para quien escribió el personaje de La voz de Apolo en *Death in Venice* y arregló numerosas canciones de Purcell). Otros compositores escribieron roles especialmente para Bowman y también lo hicieron para Chance (por nombrar algunos Harriston Birtwistle o Richard Rodney Bennett), abriendo así la puerta a considerar la voz de contratenor como una posibilidad en este género[16].

[16] A lo largo de los 70 y los 80 muchos serán los compositores que se sentirán atraídos por esta nueva opción estética, que no hace más que ampliar la variedad de timbres disponibles, y ya no solo en Inglaterra, sino por todo el mundo. Sin embargo, como sabemos la ópera es un género fuertemente tradicional y existen muy pocas obras que hayan sido compuestas en los últimos 90 años y que se representen con asiduidad más allá de que su primera repercusión haya tenido más o menos importancia. De todas maneras, con la entrada cada vez de un mayor número

### 3.2.1 Andreas Scholl

Si podemos encontrar desde la perspectiva actual un contratenor que represente a la que hemos llamado escuela europea pero que a la vez suponga un modelo verdaderamente contemporáneo por su repercusión mediática y por su contribución a la popularización de la cuerda, este es sin duda Andreas Scholl (Eltville, Alemania, 1967).

**Biografía y principales trabajos**

Criado en el seno de una familia de músicos cantó desde los siete años en el coro de la catedral y sobresalió como niño solista en algunas producciones regionales (con trece años cantó el segundo niño de *Die Zauberflöte*). A la edad de 17 años y, al parecer, después de haber escuchado a James Bowman y haber descubierto el concepto de contratenor decidió emprender sus estudios musicales superiores en Basilea[17] (Schola Cantorum Basilensis) con el beneplácito de René Jacobs, quien se dedicaría a guiarlo en sus primeros pasos.

Fue el pedagogo Richard Levitt el que se encargó de formarlo a nivel técnico en esos años, y es curiosa la manera en la que Scholl los recuerda: por una parte, la institución se inclinaba hacia la interpretación con criterios históricos y se llevaba a cabo de manera muy estricta e inflexible, pero por otra Levitt parecía priorizar en su aula ciertos aspectos de la técnica vocal, que en general defendían una visión natural del canto[18] e introducían aspectos interpretativos bastante atemporales que no concordaban del todo con una visión muy cerrada de los criterios históricos[19]. El caso es que esta formación confirió a Scholl una madurez musical e interpretativa gracias a la cual rápidamente empezó a alcanzar un lugar importante como intérprete de música antigua dentro de la corriente historicista a nivel mundial de la que directores como Phillippe Herreweghe o William Christie eran representantes. En los últimos años de la década de los 80 y

---

de contratenores al sistema operático mundial, estos continuarán siendo una fuente de inspiración para los compositores de ópera hasta la actualidad.

[17] Según explica él mismo, un maestro de canto de una ciudad cercana a la suya aconsejó a sus padres que enviaran a Scholl o bien a Londres o bien a Basilea, ya que eran los dos únicos lugares en que podría desarrollar todo su potencial como intérprete de música antigua. Parece ser que sus padres se decidieron por Suiza por una cuestión de proximidad geográfica, pues pretendían seguir teniendo influencia en las decisiones vitales y artísticas de su hijo.

[18] La famosa frase que repetía a sus alumnos era "cantar es fácil, ser un cantante es difícil".

[19] Por ejemplo, era un gran defensor de la interpretación de música popular fuese cual fuese el tipo de voz del alumno, porque insistía que esta música aportaba verdad interpretativa a los cantantes, pues mientras que en la música clásica el cantante es un mensajero, en la popular es el propio, mensaje.

durante la de los 90 cantó las principales obras en el campo del oratorio, principalmente Bach, en importantes escenarios europeos y se consagró como uno de los grandes intérpretes del repertorio canónico del contratenor histórico.

En el campo de la ópera su rol insignia ha sido Bertarido de *Rodelinda* de Händel, que interpretó con clamoroso éxito en los años 1998, 1999, 2002 y 2006 en lugares de referencia como el festival de Glyndebourne, el Palais Garnier de París y el Metropolitan Opera House de Nueva York. Ha representado otros títulos, sobre todo händelianos, pero siempre ha destacado por su faceta más íntima con grupos de cámara más pequeños y en contextos diferentes (salas de conciertos, pero también numerosas iglesias, etc.), así como por su extensísima actividad discográfica con los sellos Harmonia Mundi y posteriormente con Decca, con temáticas casi exclusivamente centradas en repertorio alemán e italiano de los siglos XVII y XVIII.

En la década de 2010, además de reducir su actividad concertística y aumentar la pedagógica, empieza una etapa de mayor experimentación y de reflexión sobre muchos aspectos de la interpretación más allá de la música antigua en parte influenciado por su mujer Tamar Halperin, clavecinista, pianista y musicóloga israelí que además de dedicarse a la interpretación informada de la música barroca ha llevado a cabo proyectos como pianista clásica e intérprete de jazz. Entre sus numerosas colaboraciones cabe destacar el disco *Wanderer*, publicado en 2012 y dedicado al género del Lied alemán (Mozart, Haydn, Schubert y Brahms), con el que encontramos una de las primeras incursiones de un contratenor en este género de manera oficial. En 2015 formó parte de *Stabat Mater*, una obra llevada a cabo por el grupo de creación contemporánea VAVOX[20], y que se trataba de un espectáculo que combinaba imagen, música electrónica e interpretación solística en directo utilizando como base el *Stabat Mater* que Marco Rosano había compuesto para Scholl en 2004, con un estilo compositivo "neo-barroco" donde toda la importancia recae en la línea de canto, y que había sido grabada en 2010. Esta es una de las poquísimas incursiones que ha hecho Scholl en el campo de la música contemporánea, pues aunque se proclama muy aficionado a la música moderna (de hecho posee un estudio de grabación y lo utiliza para producir sus propios temas de *pop* fusión), no se siente cómodo con la interpretación de obras que "se centran demasiado en aspectos técnicos o donde la métrica es demasiado compleja" (SCHOLL: 2018),

[20] Se trata de un curioso grupo de artistas visuales y sonoros holandeses que se caracterizan por no mostrar sus identidades y por una mezcla en su estética de elementos futuristas, psicodélicos y de la cultura pop cinematográfica.

ya que dice no saber extraer la musicalidad de ellos y que por lo tanto se le hace imposible comunicar algo a un espectador para el que resultan demasiado abstractas.

**Una carrera en evolución**

La carrera de Andreas Scholl vista en perspectiva muestra una clara evolución de un cantante histórico a un artista más integral con intereses estilísticos muy diversos, y no solo es su repertorio el que va cambiando a lo largo de los años, sino que también se modifica el discurso que se da sobre él y el que él mismo proyecta en entrevistas o reportajes. No es que la personalidad artística haya cambiado totalmente desde finales de los 90 hasta hoy en día, pero sí que se enfatizan aspectos diferentes que nos hacen descubrir nuevas aristas de este complejo poliedro.

En la entrevista concedida en el año 2000 al diario Británico *The Guardian*, donde por cierto el periodista Tim Ashley añade una buena dosis de fantasía y subjetividad, se le presenta casi como un alma tocada por la divinidad, enfatizando su espiritualidad y su infancia enraizada en la tradición católica[21], ya que eso concuerda con el tipo de repertorio por el que se ha hecho conocido y por la manera de cantarlo, siguiendo los cánones contemporáneos de fragilidad, estatismo y luminosidad en detrimento de otros como la línea vocal y la riqueza de armónicos en la voz. La visión de la religiosidad y austeridad de Bach que da es más propia de un discurso decimonónico que de los albores del siglo XXI y también encontramos estereotipos antiguos sobre la voz de contratenor en sí: por una parte esta cualidad de "superdotado", por la cual pareciera que solo uno entre un millón de cantantes posee el don de utilizar la voz de esta manera, y por otra, la identidad intrínseca del contratenor, según la cual no se trata de una elección vocal y que el contratenor se ve abocado a "descubrir" su voz real sin apenas referentes. Ambas ideas no tienen demasiado sentido expresadas en el año 2000, pero por ser justos con Scholl, hay que reconocer que la artificialidad de este discurso queda bien clara como una intención manifiesta y no como un simple recurso "romántico".

[21] Por algunas expresiones que utiliza ("hoy en día mis creencias no son tan ortodoxas") ya se ve que en realidad se trata del clásico ejemplo de familia de tradición cristiana, pero de prácticas religiosas muy laxas o incluso nulas, al igual que la gran mayoría de las de la Europa occidental de finales del siglo XX.

Además, ya encontramos elementos que, aunque aún incipientes, se mantendrán y desarrollarán a lo largo de su evolución como personaje artístico. El primero es la visión crítica hacia la interpretación histórica, pues deja claro que a pesar de ser la base de su formación siempre pensó que en la rigidez de la Schola Cantorum faltaba cierta autocrítica: aprendió perfectamente el código, pero no pudo conectar con la verdadera interpretación hasta que no acudió al propio *ethos* de la música y se dejó convencer por su contenido, por el mensaje que imprimió el compositor en ella y que él podía rescatar con una nueva voz. Esto liga con la segunda constante en la carrera de Scholl que es la responsabilidad del artista en relación al mensaje que transmite, y esto se podría dividir en dos líneas argumentales diferentes: por una parte la importancia del texto, de la palabra, y por tanto de la conexión directa de esta con la voz (en el sentido de técnica vocal), y por otra la necesidad de que un artista construya un discurso con el que el público se pueda identificar, pero siempre desde un concepto personal que vaya más allá del propio material musical interpretado. Esta es precisamente la clave para que la figura de Scholl resulte canónica y actual a la vez, pues lo conecta con un mensaje verdadero que es su propia personalidad artística, que, como él nunca esconde, nace de la interpretación histórica, lo cual le proporciona un determinado repertorio y una determinada estética vocal, pero que intenta ir más allá y expandirse con el fin de encontrar nuevos modos de transportar al público.

No obstante, no podemos negar que esta visión de finales de los 90 responde también a una necesidad de integrarse en un determinado paradigma (a nivel estético y sobre todo a nivel comercial) y constituye una justificación de sus primeras elecciones artísticas que le llevaron a convertirse en un referente, tras lo cual tiene la "potestad" de ampliar sus horizontes. En este sentido, uno de los aspectos que más nos interesa y sobre los que él reflexiona ampliamente es la manera de utilizar la voz y si esta está muy determinada por el repertorio que se canta o si en cambio es el sonido característico del cantante el que debe dar nuevas formas y colores a la música que interprete. Aquí la postura de Scholl es muy clara: el mensaje es lo que prevalece por encima de la técnica vocal, por la cual cosa lo más importante es encontrar el sonido que le es natural a una voz y no obsesionarse con encasillarla ni limitarla. Es tan contraproducente un cantante que intenta "agrandar" su voz priorizando la intensidad y un determinado color vocal, pues esto produce que la dicción y la expresión del texto se distorsionen, como alguien que limita y constriñe su voz para adecuarse a una determinada estética demasiado blanca o demasiado etérea, pues puede llevar a un mal uso del instrumento por no utilizarlo en todas sus

posibilidades. Scholl es consciente de que proviene de una escuela que en ocasiones pecaba en ese sentido, pero tiene claro que no es una forma de cantar que se pueda aplicar a todas las voces y lamenta que determinadas grabaciones hayan establecido unos cánones tan cerrados. Refiriéndose a la escuela americana y, en concreto, a otro de los grandes contratenores de su generación, David Daniels[22], Scholl aclara que " [Daniels] posee una voz más grande que la mía, más operística", y además puntualiza que es importante que no se interponga límites cronológicos en el repertorio, pues interpretar únicamente música antigua podría limitar el instrumento.

**La innovación por medio del sonido tradicional**

Andreas Scholl posee una voz de contratenor que nos recuerda mucho a la de Alfred Deller. Su voz de pecho es de barítono, aunque es un color que apenas muestra, todavía menos de lo que lo hacía Deller, ni cuando en el registro más grave utiliza una voz mixta. En cambio, prefiere un tipo de emisión muy brillante y controlada dinámicamente con un predominio de armónicos agudos. Todo esto hace que su registro medio sea quizá el más brillante de su tesitura, sonoro y redondo, mientras que las notas más agudas suelen quedar menos integradas en este color redondo (lo cual suele disimularse muy bien porque las suele cantar en *piano* salvo en muy contadas ocasiones). En lo que respecta al grave, tal y como hacía Deller, prefiere un sonido más desprovisto de armónicos graves que le ayude a fundir las notas de cabeza con las de pecho, de manera que su registro nunca pierde luminosidad, aunque definitivamente pierda potencia en esta parte más grave. Él mismo señala que "el cambio de registro de cabeza al de pecho de manera constante puede ser muy cansado y hay contratenores que necesitan hacerlo constantemente para poder cantar las partes de alto que suelen bajar hasta el si bemol 2 o el la 2. [...] Afortunadamente

[22] En ocasiones David Daniels y Andreas Scholl aparecen citados como los dos grandes nombres de una generación, a veces como rivales, que consagraron la figura del contratenor contemporáneo a unos niveles comparables con la de los castrados dieciochescos. Evidentemente es una comparación que no tiene mucho sentido ni a nivel musical ni a nivel social, pero los medios de comunicación suelen gustar de este tipo de juegos de ideas y construir el discurso sobre los contratenores a partir de la figura de los castrados.

yo puedo cubrir el 95% de las notas del repertorio que canto con la voz de cabeza, así que solo cambio a la voz de pecho con intenciones dramáticas[23] (fundamentalmente en ópera)".

A lo largo de los años el sonido de Scholl ha cambiado muy poco, pero sí parece haber cambiado la idea musical generadora de dicho sonido. En una conferencia titulada *Beyond Bach* que dio en la universidad de Oxford en el año 2018 dice a propósito de la interpretación histórica que "no debemos olvidar que hoy en día estamos interpretando para un público del siglo XXI, que escucha y siente de manera muy distinta al del siglo XVIII". Con esto no pretende acabar con las bases interpretativas que muchas escuelas difunden hoy en día, pero sí refutar el término reconstrucción, que considera tremendamente aburrido, y cuestionar el de autenticidad, que a la luz del conocimiento actual sobre los usos y funciones de la música antigua en su contexto original se convierte en un verdadero campo de minas. Sin embargo todavía aboga por una visión universal del mensaje de la música, pues según dice "el objetivo principal sigue siendo el mismo que en el barroco: *movere e docere*" (es decir, mover, en el sentido de emocionar, y enseñar), aunque hoy en día se puedan utilizar orquestas modernas[24] respetando algunos aspectos de estilo que son casi intrínsecos al propio material musical barroco.

Su idea del mensaje como elemento central de la interpretación, y por tanto la gran importancia de la relación entre música y texto, hace que una de las inquietudes a las que le ha llevado su carrera sea el Lied. En el año 2012 publicó junto a su mujer Tamar Halperin el disco *Wanderer*, donde grabó hasta 19 canciones que iban desde el nacimiento del género, con Haydn y Mozart, pasando por su consolidación, con Schubert, para llegar a su evolución en el romanticismo más tardío, con Brahms. El repertorio fue escogido a medida de la voz y del estilo de Scholl, e incluso de los compositores cuya escritura imaginaríamos más distantes a su vocalidad se eligieron las piezas con un tono más cercano a las que sí se encontraban entre su repertorio habitual, como las canciones de Haydn. El ambiente general del disco, con la temática de la muerte y el desamor como eje central, recuerda también al de las *Elisabethan Lute Songs*, que sí identificamos totalmente con la vocalidad del contratenor, e incluso el sonido del piano tras la

[23] Aquí cita el famoso sol 2 final de frase en el aria del *Mesías "But who may abide"* sobre la palabra "*fire"* y con un intenso acompañamiento en trémolos por toda la sección de cuerda, que requiere de una potencia que él nunca consigue en este registro con su tipo de emisión habitual.

[24]Aquí admite que cuando salió de la Schola Cantorum, él no creía que la interpretación de la música de Bach con una orquesta moderna fuese algo aceptable, pero que ha ido cambiando y matizando muchas de sus ideas al respecto de lo que aprendió allí.

posproducción, cristalino, amortiguado y con un ámbito dinámico bastante reducido nos evoca también estos ecos arcaicos.

A pesar de esta aparente continuidad estilística con otros de sus trabajos, Scholl lo vive como una apertura de sus horizontes después de veinte años de carrera, y sigue defendiendo que, como con cualquier repertorio, la clave es conseguir presentar las piezas con convicción. En este caso, la convicción debía ser mucha para aceptar una incursión tan atrevida por parte de un artista tan respetado en el aspecto histórico en un campo que parecía vetado a los contratenores. El Lied se basa en la capacidad para transmitir las ideas por dos vías, la del texto y la de la música, pero como una sola experiencia artística, y en esta toma una importancia mayúscula la palabra. A este respecto, la voz de contratenor tiene un hándicap importante con respecto a la de tenor o barítono: se encuentra más alejada de la palabra hablada, pues los hombres nunca utilizan el segundo mecanismo de vibración laríngea para hablar. Sin embargo, si superamos este problema de concepto y asumimos que por encima de la propia declamación está el mensaje que esta contiene "no hay razón para que [el Lied] no pueda ser cantado por un contratenor, como lo es por un tenor o un barítono, si la aproximación del cantante es verdadera" (GRAMOPHONE: 2012).

Otro de los aspectos interesantes dentro del análisis de la carrera de Andreas Scholl es su faceta operística, y cómo esta se relaciona con su carácter tanto artístico como personal. Entenderemos más completamente este fenómeno cuando analicemos otros modelos de contratenores que haen ópera, pero empecemos por decir que, como ya le ocurrió a Deller, Scholl no es un cantante eminentemente operístico, aunque al contrario que el inglés, quien pudo dedicar su carrera a los recitales, sí ha cultivado este género, seguramente impulsado por la presión del sistema comercial actual. Aunque ha grabado varios discos recopilatorios con arias de ópera, la mayoría de Händel para el castrado Sensino, los roles que ha representado son básicamente dos, aunque lo ha hecho en diversas ocasiones: Giulio Cesare, de la ópera homónima, y Bertarido, de la ópera *Rodelinda*, ambas de Händel.

Más allá de analizar si su tipo de emisión es el más adecuado para la ópera en grandes teatros hay otros elementos que hacen de Scholl un cantante poco abocado a este género, y es su tipo de expresión sobria y su lenguaje corporal algo rígido. Además, hay un aspecto que hace referencia a la psicología de la mayoría de los personajes que los contratenores encarnan en las

óperas de hoy en día y con el que Scholl tampoco se acaba de sentir cómodo y es la representación de la masculinidad y de los personajes heroicos[25]. Precisamente a colación de su lanzamiento del álbum *Heroes* en 1999, donde interpretaba arias de Hasse, Händel, Gluck y Mozart, Scholl explicaba que "muchas veces en la ópera la masculinidad y el drama se miden en decibelios" y que él prefería retratar un tipo de personaje heroico diferente, pues "aunque antiguamente las cualidades atribuidas a hombres y a mujeres estaban muy diferenciadas [...] hoy en día hemos trascendido ya en muchos aspectos y hay muchas atribuibles simplemente al ser humano. [...] El contratenor puede subirse en un escenario y hacer gala de estas últimas, no jugando a estar a medio camino de un hombre y una mujer, sino siendo el paso siguiente con el que se puede identificar todo ser humano."

Aunque la idea que transmite aquí Scholl está bastante lejos de ser real en la práctica, y todavía más en la interpretación de repertorio clásico con puestas en escena convencionales, me parece toda una declaración de intenciones que haga un augurio de la escena operística en una clave tan *queer*. Desgraciadamente la ópera sigue siendo una de las expresiones artísticas más conservadoras, especialmente en lo que a audiencia se refiere, por lo que se necesitaría mucho trabajo para comenzar siquiera a esbozar un replanteamiento de los roles de género, ya más allá de la voz de contratenor, donde el centro serían las cuestiones que se puedan derivar de traer a la actualidad realidades artísticas creadas hace tres o cuatro siglos en un contexto social completamente diferente al nuestro.

Finalmente me gustaría destacar la relación de Andreas Scholl con la música pop y la música electrónica, ya que me parece que hace su perfil más completo e interesante. Él destaca en numerosas entrevistas su faceta como compositor incluso en la época previa a la Schola Cantorum. Viviendo en Basilea formó parte durante muchos años de un club de música electrónica y este gusto por la tecnología musical y las técnicas de grabación le han llevado a tener su propio estudio en casa.

[25] No abordaremos aquí temas específicos de género, pues requerirían una mayor base teórica que los sustentase, pero es evidente que, en la mayoría de óperas barrocas, que tratan temáticas históricas y bélicas el papel protagonista se otorgaba al castrado. Como hemos comentado, el código barroco no tenía nada que ver con el actual en cuanto a convenciones escénicas, por lo que cabe esperar contradicciones al intentar adaptar el código teatral contemporáneo, casi siempre realista, a la realidad de los contratenores como sustitutos de los castrados. Se trata de un tema complejo que en en este trabajo no hay espacio para analizar en profundidad.

A pesar de que siempre se refiere a ello como una simple afición queda claro que ocupa un porcentaje importante de sus inquietudes artísticas, pues incluso en su página web profesional podemos acceder a este material, que unas veces se encuentra más cerca de la música pop (algunas canciones con tintes nostálgicos que nos podrían llegar a recordar también a Dowland y su atmósfera de tristeza donde Scholl no utiliza la voz de contratenor pero tampoco la de barítono en su plenitud), otras de un estilo más propio de un cantautor, e incluso a veces prescinde de la voz para incurrir en la pura especulación con medios electrónicos. Esta faceta alternativa pero complementaria nos muestra que un perfil en el que se combinen diferentes visiones de la música y el arte es posible, y que la experiencia de una carrera puede llevar al artista a abrir las miras y cuestionar dogmas en lugar de a anclarse en posiciones cada vez más inmovilistas y conservadoras. En la interpretación, el rigor estilístico y el discurso de la autenticidad únicamente son lícitos si el intérprete encuentra su propia manera de conectarse con el material artístico y de expresar una idea propia y actual a través de él. Esta propia personalidad del artista además puede y debe beber de las inagotables fuentes que la sociedad y cultura contemporáneas le proporcionan y no solo de aquellas que le proporcionaron el camino a la popularidad y en las que se formó específicamente.

### 3.3 La nueva escuela americana

La *Art Song* americana es un género que destaca en comparación con sus correspondientes géneros europeos por una apertura de miras tanto técnica como expresiva a la hora ser interpretada, conectando muy rápidamente con el género del musical y otros similares de la música popular que llegan hasta nuestros días. En muchos países europeos vemos durante finales del XIX y en gran parte del siglo XX una mirada al folklore que inspirará una gran cantidad de las obras compuestas en este género, y la voz de contratenor no tiene mucha cabida en este tipo de estética más allá de un determinado sonido inglés, pues en general tiene muchas connotaciones religiosas. Sin embargo, el folklore en Estados Unidos se construye de manera más compleja y a partir de retales de otros folklores combinados entre ellos y modificados por procesos sociales de diáspora y reapropiación de elementos culturales, de manera que se crea un corpus cultural que, apoyado por las circunstancias políticas mundiales y por la masiva industria cinematográfica, constituirá el “nuevo folklore global” del que bebe la cultura contemporánea

occidental. Aunque el fenómeno de los contratenores en Estados unidos haya sido bastante independiente de lo que este proceso ha supuesto en el ámbito musical por no encontrarse muy relacionados con la música popular, hay en la cultura americana un poso de modernidad que ha favorecido los puntos de vista simpatizantes de la implantación de esta nueva categoría vocal en el sistema de voces operístico.

Los cantantes formados en Estados Unidos, como hemos visto con el caso de Russell Oberlin, también surgen de un interés por recuperar el repertorio barroco con una voz "histórica". Sin embargo las escuelas de canto americanas han tenido,y en muchos casos siguen teniendo, una aproximación menos minimalista a este tipo de repertorio y más conectada con una expresividad exteriorizada. Esto significa, por un lado, que carecen del peso de la tradición que pudo tener este tipo de voz en Inglaterra (que como hemos visto fue el modelo que se extendió hacia Europa), tanto en sentido positivo (presencia en las corrientes culturales y conocimiento por parte del público) como en el negativo (prejuicios históricos heredados de épocas anteriores y limitaciones en la manera de abordar el repertorio). Así pues, nos encontramos con el surgimiento de cantantes y escuelas que toman en cuenta esta voz como a una más y, si bien es verdad que el número de contratenores no era al principio el mismo que el de otras cuerdas, esto era porque el repertorio canónico todavía no los consideraba suficientemente aptos en algunas facetas. Mientras cada vez fue más habitual encontrar contratenores cantando los roles que compositores barrocos como Händel, Vivaldi y Pergolesi habían escrito para castrados en ópera italiana y el género del oratorio siguió siendo el predilecto de este tipo de voces, el Lied europeo era un género quizás demasiado conservador para que cantantes extranjeros se atreviesen a cultivarlo, aunque poco a poco y especialmente desde los 2000 algunos han intentado hacerlo con éxito. La normalización gradual de este tipo de voces ha hecho que incluso se hayan escrito para ellas papeles en algunos musicales, género americano por excelencia. De entre ellos podríamos destacar Annas en *Jesus Christ superstar* o el papel de Mary Sunshine en *Chicago*, que suele ser interpretado por un hombre (lo cual se descubre al final de la obra)[26].

[26] En cualquier caso, la aparición de contratenores en musicales no supone demasiada evolución en la figura del contratenor contemporáneo, pues su uso es o bien vocalmente ambiguo (Annas es más bien un tenor agudo que usa falsete en gran parte de su registro, como los antiguos contratenores purcellianos) o bien estereotípico a nivel de personaje (en *Chicago* se juega con la ambigüedad de género, aspecto del que los contratenores intentan huir en su búsqueda de una identidad vocal y escénica.

### 3.3.1 David Daniels

Si Andreas Scholl supone el modelo de contratenor europeo de finales del siglo XX y comienzos del XXI, David Daniels[27] (Spartanburg, Carolina del Norte, 1966) sería su homónimo americano. Criado en una familia de cantantes de ópera y profesores de canto en Carolina del Sur, empieza desde niño a despuntar como *boy soprano* y al continuar sus estudios desarrolla la voz de tenor. Durante sus estudios universitarios en la Universidad de Michigan decide empezar a utilizar el registro de contratenor al no encontrarse satisfecho con los procesos que estaba realizando con su voz de tenor. Sin embargo, es interesante a la hora de analizarlo como intérprete que su voz inicial fuese la de tenor, porque hace que se relacione con el registro de contratenor de manera diferente e indudablemente abre una puerta a nueva manera de cantar como contratenor.

David Daniels tiene una voz sonora, por lo que la ópera es el género al que ha dedicado la mayor parte de su carrera, pues además se trataba de un sonido más adecuado a los de los grandes teatros del panorama internacional. Debido a su uso de un sonido más vibrado y con mayor línea se le relaciona más con cantantes de ópera de otras cuerdas que con otros contratenores históricos de su época. Si lo intentamos comparar con el referente americano previo, Russell Oberlin, no se puede tratar de dos cantantes más diferentes: aunque sus voces de pecho fueran ambas de tenor, la de Oberlin era de tenor ligero en la línea del *haute-contre* francés, mientras que la de Daniels era una voz robusta de tenor lírico, con mucho más cuerpo y que quizá explicase las dificultades del cantante para conseguir buenos resultados con ella[28]. Ambas se convirtieron en voces plenamente desarrolladas y con gusto por el sonido pleno y vibrado, pero mientras la primera se centró en trabajar la homogeneidad en el registro mixto y un buen paso hacia al grave y no trabajó tanto el extremo agudo (que a juzgar por la ligereza de la voz podría haber subido mucho más), la segunda hizo lo propio con la homogeneidad de la voz de cabeza en

[27] David Daniels ha sufrido en los últimos dos años graves problemas con la justicia que han dañado mucho su imagen pública y artística. Hacia finales de 2018 fueron cancelados sus contratos con grandes teatros de ópera americanos y de igual modo fue cesado de su puesto como profesor de canto en la Universidad de Michigan. A pesar de que podemos seguir accediendo a material anterior a esta fecha en cuanto a grabaciones audiovisuales se refiere, diversos documentos (entrevistas, reportajes, notas de prensa) han sido borrados de la red, por lo que la visión de la figura que se puede conseguir a través de la investigación por la red es muy sesgada.
Se trata de uno de los cantantes más importantes de nuestra generación y por ello voy a hablar de él en este punto, aunque haya determinada información que no haya podido conseguir, especialmente sobre aspectos personales y de identidad vocal, que suelen aparecer en el tipo de documentos que ahora son difíciles de encontrar.

[28] Por todos es sabido que, en los años de formación, una voz grande es más un hándicap que una ayuda, y esto en ocasiones se agrava con las voces de tenor, cuyas especificidades técnicas requieren un trabajo consciente y no fácil de dirigir.

detrimento de un registro mixto, que quedó algo más pobre, pero con la ventaja de desarrollar un agudo operístico pleno, brillante y con comodidad hasta el fa sostenido o el sol 4.

Este nuevo uso de las resonancias más agudas permitió a Daniels tener un gran registro funcional en escena y llevar a cabo con más solvencia roles operísticos con los que los contratenores que se reservaban para sí el apelativo de *alto* no se atrevían. Sin embargo, si por algo se ha caracterizado Daniels es por encarnar todo tipo de roles con todo tipo de tesituras y, si bien es verdad que no llegará tan lejos en la innovación como lo han hecho otros poco después que él, podríamos considerarlo el primer "contratenor absoluto"[29]. Va a ser el contratenor operístico que empiece a generar un repertorio canónico, que comprende desde Monteverdi y los numerosos roles del primer barroco hasta la música contemporánea, haciendo un receso en la ópera del XIX, con la que Daniels todavía no se atreve de una manera amplia y solamente da algunos pasos[30]. Sin embargo, el Lied decimonónico sí que se encuentra entre los géneros que cultiva: especialmente recordado es su disco titulado *Les nuits d'été*, donde además de interpretar este ciclo de Hector Berlioz tan raramente escuchado por contratenor incluso hoy en día interpreta otras *mélodies* con acompañamiento de orquesta, todo ello con un color vocal y un estilo que recuerda más al de una mezzosoprano que al de un intérprete masculino habitual de la música de Bach.

Especialmente al principio de su carrera vemos concentrados roles vocalmente muy dispares, la cual cosa nos demuestra el trabajo técnico de puesta a punto que Daniels realizó para cantar personajes que no le resultaban tan adecuados para sus características vocales y para combinarlos con otros muy diferentes. Por ejemplo, en 1997 debutó en el Metropolitan Opera House de Nueva York en el rol de Sesto de *Giulio Cesare* de Händel, uno de esos roles que resultaba sorprendente oír por un contratenor pero que parecían encajar con el sonido agudo y brillante de Daniels[31], mientras que años más tarde encarnaría el personaje principal de la ópera, de una

[29] Aquí establezco un juego de palabras con la terminología de *soprano assoluta*,también denominada *soprano sfogato*, desarrollada durante el siglo XIX y que hacía referencia a voces femeninas especialmente dotadas con un registro muy amplio y una gran facilidad para acometer tanto pasajes de gran lirismo incluso en zonas muy graves como ágiles coloraturas y sobreagudos.

[30] Es memorable su interpretación del aria *O Patria...Di tanti palpiti* de la ópera Tancredi de Rossini en versión concierto. La interpretación de este tipo de arias supone todo un hito, pues alcanza el fa 4 en varias ocasiones, mientras que el "límite" escrito de la tesitura de alto en el barroco es el mi 4. No obstante tendremos que esperar unos años hasta ver estos roles de pantalones rossinianos encarnados completamente por contratenores.

[31] Pensemos que es un rol que había llegado a cantar alguna soprano, pues su tesitura se extiende entre el si bemol 2 i el sol 4, pero con mayor presencia en la zona aguda que en la grave.

tesitura mucho más grave. Aún más sorprendente es su caso con la *Incoronazione di Poppea*, de la que casi en la misma época representó el personaje de Ottone, que muchos contratenores no pueden llevar a escena por ser demasiado grave, y a Nerone, que habitualmente realiza una mujer y que alcanza el la 4.

También es reseñable su contribución a la ópera contemporánea, pues ha representado roles ya clásicos como el Oberon de Britten y también ha inspirado y representado obras de nueva creación, como Trinculo en *The tempest* de Thomas Adès en la ópera de Viena y especialmente Oscar Wilde, en la ópera del mismo nombre que el compositor Theodore Morrison dedicó al conocido escritor irlandés. Es destacable este rol porque como el mismo Daniels dice: "por la calidad de la música podría tratarse del punto culminante de mi carrera [...] también dramáticamente, donde me identifico profundamente con el personaje de Oscar. [...] Se trata de un hombre homosexual[32] y preso, como muchos homosexuales nos hemos sentido y muchos todavía se sienten". No es inusual que un compositor dedique a un cantante una obra pero es destacable que dicho cantante pueda llegar a identificarse a nivel personal con el personaje de la manera en que ocurre aquí y creando así una sinergia dramática y musical muy interesante (también desde el punto de vista vocal)[33].

### 3.3.2 Bejun Mehta

Una de las figuras que en la actualidad representa mejor este modelo de contratenor que abrió David Daniels es el también americano Bejun Mehta (Laurinburg, Carolina del Norte, 1968). Aunque tienen casi la misma edad, la carrera más tardía de Mehta y también la imagen juvenil[34] que transmite, nos hace pensar en él como el sucesor generacional de Daniels y es de los contratenores más presentes en los escenarios de todo el mundo.

---

[32] La relación entre los contratenores y la homosexualidad también es algo que queda fuera del alcance de este trabajo, pero basta resaltar que pese a que se trata de una asociación habitual, Daniels es de las primeras figuras en este ámbito en hablar abiertamente de su sexualidad.

[33] Con esto me refiero al interés que me suscita la investigación desde los parámetros sociales y culturales actuales de las características dramáticas que se pueden asociar a la voz de contratenor, y si los referentes del nuevo milenio pueden proveer nuevos nexos y por tanto proyectar una figura del contratenor más compleja y menos estereotipada.

[34] Más adelante trataremos brevemente el tema de la imagen mediática de los cantantes y su importancia en el sistema artístico del siglo XXI. Aunque Bejun Mehta no es una de las figuras más destacadas en este sentido, sí es cierto que ya vende una imagen mixta entre la elegancia clásica y la cuidada estética de los cantantes modernos que le hace parecer más joven de lo que realmente es (pues al parecer esta es precisamente la intención: presentar a los artistas como ajenos al tiempo y el envejecimiento).

Criado en una familia de músicos de fama internacional emigrados a los estados unidos (su tío es el conocidísimo director indio Zubin Mehta) empieza su andadura musical también como *boy soprano* con grandísimos reconocimientos, pues al parecer fue alabado por artistas de la talla de Marilyn Horne o Leonard Bernstein, quien alabó su consistencia vocal y su madurez artística pese a su cortísima edad. Mehta reconoce hoy en día, en parte porque sus posteriores primeros pasos como adulto en el mundo de la música fueron difíciles, que todavía la sensación de seguridad en sí mismo y de disfrutar al emitir un sonido con la voz cuando era niño son los recuerdos musicales más felices de su vida. Esta temprana fama se desvaneció cuando se produjo el cambio de voz, e intentó desarrollar la voz de barítono para hacer carrera con ella.

El caso de Mehta es representativo de otros caminos hacia el descubrimiento de la voz de contratenor, pero también es llamativo por la fama que le ha comportado después y el largo y duro camino que ha supuesto. Las opiniones sobre su época de barítono distan bastante entre ellas; desde la de que "como barítono era corriente, simplemente corriente" hasta la que él mismo expresa con contundencia: "la época de barítono fue horrible porque yo no soy barítono". Más allá de entender perfectamente la frustración de una voz que tiene que volver a construirse tras el cambio cuando ha gozado de fama casi mundial como voz blanca aquí se plantea el interesante tema de la identidad como cantante. Mehta tiene claro que su voz de barítono nunca se pudo desarrollar porque su instrumento no estaba destinado a ser usado de esa manera, pero ¿es realmente cierto que una voz pueda estar tan inclinada a ser de una manera o de otra o simplemente contribuye a alimentar el mito del contratenor? Mehta se descubrió a sí mismo, según él mismo explica, a imagen y semejanza de David Daniels, pues se encontró leyendo sobre el caso de este, quien también llegó a esta tesitura por negación de su "otra voz", en un momento en que estaba decidido a abandonar la carrera musical, pues la incomodidad de no dominar completamente su voz de barítono le suponía sufrimiento diario. Al parecer, esa misma mañana estuvo probando a cantar el aria de *El Mesías*, "*He was despised*" y vio que esta podía ser una salida a la encrucijada en la que se encontraba. Evidentemente, si desproveemos a esta historia de toda la mitología que pueda tener, encontramos que el factor psicológico jugaría un papel fundamental en todo este caso. Por un lado, los estímulos constantemente positivos recibidos cuando cantaba de niño construyeron en él una seguridad en su propia voz que se vio gravemente truncada con el cambio de voz, mientras que el trabajo infructuoso como barítono no hizo más que aumentar la ansiedad y la tensión depositada en una actividad donde la fortaleza mental y la

confianza son principales. En cierta manera, la voz de contratenor y la de barítono sí pueden ser sentidas de manera muy diferente por el propio cantante (especialmente al principio cuando todo uso del falsete es un juego tímbrico y al no haber pretensiones estéticas concretas tampoco hay tantas tensiones físicas ni la vara de medir es la misma) pero puede que la relación emocional con la voz de cabeza de niño tuviese un gran peso en este sentido.

Lo más curioso de todo es que años antes el propio Leonard Bernstein le habría aconsejado al oír el potencial de su voz aguda que se convirtiera en contratenor, a lo que él habría respondido con contundencia que ese tipo de voz no le producía ningún interés. Al parecer su experiencia con contratenores no había sido muy positiva y en aquel momento, a mediados de los 80, parece que no gozaban de demasiada buena fama entre los círculos musicales neoyorquinos. Como dice Mehta: "había tantos chistes de contratenores como de organistas"[35]. Sin embargo figuras como las de Scholl o Daniels abrieron el camino poco a poco hacia la normalización, y en 1997 Mehta no encontró tan horrible pedir una audición a Marilyn Horne para su programa de jóvenes artistas. Ella se mostró reacia al principio (había sido partícipe de su fama como niño y su caída como barítono), pero después de escucharlo en un aria de bravura tuvo que admitir su error y le ofreció la beca, gracias a la cual pronto debutó para la New York City Opera y empezó su carrera profesional.

La ópera es también su principal campo de trabajo y destacan las numerosas grabaciones de roles completos que ha hecho (mientras que otros cantantes suelen hacer recopilaciones de arias). Canta roles diversos aunque no tan vocalmente separados entre ellos como lo había hecho Daniels y entre ellos se encuentran los principales de Händel (Rinaldo, Bertarido, Orlando, Tamerlano, etc.), algunos de los más importantes roles clásicos (es uno de los Orfeos, de *Orfeo* de Gluck, y de los Farnaces, de *Mitridate* de Mozart, más reconocidos de hoy en día) y también varios en ópera contemporánea (destaca el de Masha en *Las tres hermanas* de Eötvös o el especialmente escrito para él por George Benjamin en *Written on skin*).

[35] Aunque aquí se aluda a la solvencia musical y vocal de los cantantes, la situación es muy similar a la que los *male alto* habían vivido en Inglaterra a principios del XX, y nos consta que en aquel caso no siempre se trataba de una cuestión de rendimiento. Así pues parece posible que el subdesarrollo técnico pueda ser una de las razones de crítica de esta voz, por otra parte comprensible por los pocos antecedentes sobre los que construir un corpus teórico, pero también es cierto que el hecho de cantar con un tipo de voz similar al de las mujeres siempre ha producido críticas entre estos cantantes y no ha permitido normalizar del todo su existencia.

Su voz es ligera y brillante y aunque la zona media-aguda es su registro más sonoro y completo no suele abusar de los agudos, que rara vez superan el fa 4. A pesar de enmarcarse en la corriente operística y de poseer la técnica adecuada para producir un sonido pleno y vibrado en la mayoría de las ocasiones, una de sus especialidades es la de hacer grandes *messa di voce* en las notas largas y combinar el vibrato con un sonido plano y blanco. De hecho, pasajes de la ópera especialmente escrita para él *Written on Skin*, favorecen el uso de este recurso en toda la tesitura media y media-aguda (desde el mi3 hasta el mi 4 aproximadamente). El registro grave es poco sonoro a pesar de que está muy integrado con el resto del registro y nunca abusa de una resonancia demasiado oscura de la voz mixta. A pesar de esto, posee una gran proyección vocal que le hacen perfectamente audible en cualquier registro por grande que sea el espacio, lo cual contrasta con su gusto (en ocasiones puede llegar a resultar excesivo) por las dinámicas suaves y el sonido cristalino.

A nivel de consideración social es uno de los contratenores más mediáticos del momento, con contratos en los principales teatros de ópera mundiales y recitales en las salas más importantes, además de haber sido galardonado con los premios más importantes del sector en numerosas ocasiones. Habitualmente se le presenta como determinado a reinventar la popular imagen del contratenor, sobre todo en lo que se refiere a roles que cantantes femeninas han "tomado" y conseguido popularizar con mayor éxito que los hombres. De nuevo observamos aquí la idea de que es necesaria una reivindicación por parte de un nuevo modelo de contratenor (Bejun Mehta) de determinadas prácticas por las que otros cantantes habían dado mala fama a la cuerda, como por ejemplo las voces de poca potencia o de timbre estridente. Este tipo de alegaciones suelen estar sustentadas por una estructura heteropatriarcal fuerte, según la que tildar algo, como por ejemplo un sonido, de afeminado contiene una carga negativa, y en este sentido Mehta pretende acabar con el estereotipo de que la de contratenor es una voz afeminada o asexual, por lo que defiende el componente de potencia masculina en una voz de contratenor bien utilizada y desarrollada[36]. Además reclama también la necesidad de establecer la voz de contratenor en su propio derecho y no solo como algo "especializado en los nichos barrocos" para que "[dejemos

[36] Aquí los argumentos de Mehta resultan confusos, pues parece que después de todo su crítica se centra en el aspecto técnico de ciertos contratenores de generaciones pasadas, aspecto en el que estaría completamente de acuerdo, pero cae en una inconsistencia respecto al discurso de género, que estoy seguro de que no desea abordar, no solo tilizando el apelativo "afeminado" en un sentido negativo sino también hablando de "recuperar" roles masculinos que han sido tomados por altos y mezzos femeninas.

de] ser vistos como una rareza y se nos empiece a reconocer como voces flexibles con acceso ilimitado a repertorio de canción romántica, como Brahms, Schumann, Strauss, Mahler, [que] no son exclusividad de un cierto tipo de voz, sino de los buenos cantantes". Así pues, para Mehta resulta imprescindible la visibilidad en escenarios de todo tipo y no solo en conexión con oratorio u ópera barroca, de manera que se vaya produciendo una educación de las audiencias, pues como él dice "deben esperar más de sus contratenores".

### 3.4 El contratenor mezzosoprano

Ha existido mucha especulación, especialmente desde los años 90 en que toda esta nueva remesa de contratenores que hemos visto abrió el camino hacia una nueva definición del término, sobre el abanico vocal que se puede desplegar dentro del propio término. Como ya hemos explicado, el camino que siguió la progresión del término junto al surgimiento y evolución del propio concepto de la voz fue arduo y complejo, de manera que hoy en día se acepta de manera bastante general la denominación "contratenor" para cualquier hombre que cante utilizando el segundo mecanismo sean cuales sean el resto de características de su voz. Sin embargo podemos aceptar que la variedad tímbrica que existe desde el bajo más profundo hasta el tenor más ligero, con la infinidad de matices que se encuentran en el medio, resultará en otra tanta si estos cantantes se deciden a usar la voz de falsete para cantar. Así pues, encontrar un repertorio que resulte adecuado para todos los contratenores es una tarea imposible, pues habrá tesituras muy diferentes además de maneras de abordarlas y estilos resultantes infinitos.

En este punto de mi discurso vuelvo a esta reflexión, porque, de alguna manera y por motivos históricos, se ha relacionado la voz de contratenor con la cuerda de alto, de manera que se ha asumido (y así lo han ido haciendo también los cantantes) que ese era el repertorio adecuado para esta. Sin embargo, cuando vamos a analizar las partituras y la adecuación a las voces nos encontramos que en muchos de los casos, las partes escritas para alto son demasiado graves para algunos de los contratenores que las han cantado. Pongamos por caso el rol de contralto del *Mesías* de Händel, que también muchísimas mezzosopranos sufren para hacer audible en grandes auditorios, o algunos títulos operísticos del mismo compositor, como *Orlando*, del cual algunas de las interpretaciones más dramáticas y oscuras han sido interpretadas por contraltos femeninas (Ewa Podles o Marijana Mijanovic).Sin embargo, en lugar de entender esto como una limitación,

también podemos verlo como una posibilidad para que los contratenores más agudos amplíen su repertorio hacia repertorios más adecuados para su voz.

El número de personajes operísticos masculinos a los que los compositores han otorgado tesituras agudas y que han interpretado tradicionalmente mujeres es altísimo. Desde los papeles que fueron escritos para los castrados sopranos durante el barroco hasta todos aquellos que la tradición de la ópera seria de finales del XVIII y XIX escribió ya para mujeres pero que representaban hombres. Por una parte, están los que siguen la tradición de los castrados y representaban personajes heroicos y con un alto componente de "masculinidad", entre los que destacaría Farnace de *Mitridate* o Ascanio de *Ascanio in Alba* de Mozart, o los héroes rossinianos, como Tancredi, Arsace (*Semiramide*), Aureliano (*Aureliano in Palmira*), etc. Sin embargo, esta tendencia fue cayendo en el olvido con el triunfo de la voz de tenor como gran "macho" de la ópera romántica. De esta manera, se siguieron escribiendo roles masculinos agudos, pero se trataba de personajes menos importantes y que solían representar a chicos jóvenes. Este es el caso de Cherubino (*Le nozze di Figaro*) y Sesto (*La clemenza di Tito*) ambas de Mozart, Smeton (Anna Bolena) y Pierotto (*Linda di Chamounix*) de Donizetti y más adelante lo será también Octavian (*Den Rosenkavalier*) de Richard Strauss. Evidentemente siempre hay roles excepcionales que no encajan en ninguna de estas dos categorías, como sería el caso del Príncipe Orlofsky de *Die Fledermaus* de Johann Strauss, el cual también ha empezado a ser recientemente interpretado por contratenores y que supone una excepción también en el tipo de género, siendo uno de los pocos roles cómicos que encontramos con estas características.

En un momento de desarrollo a tantos niveles en el mundo en el que vivimos y donde tantas personas tienen acceso a la alta cultura que aún es la ópera y al tipo de educación que prodiga es lógico que podamos encontrar casi cualquier tipo de cantante que pueda hacer casi cualquier tipo de rol. Sin embargo, para los roles que hemos nombrado anteriormente, así como para algunos otros que existen se trata de encontrar voces no solo que puedan cantar algún aria (que es fácil de encontrar), sino que deben ser capaces de aguantar todo el rol, por lo que se tiene que adaptar a sus características vocales. En los últimos años hay algunos contratenores que se han atrevido con algunos de estos roles, especialmente los de castrados sopranos y los de óperas serias de Rossini, por lo que la crítica o incluso ellos mismos han convenido en denominarse contratenores mezzosoprano, intentando diferenciarse de los roles históricos de alto. Me centraré en dos casos

que me parecen de especial interés por el modelo de artista que representa el primero y por el uso de la voz y el discurso sobre ella del segundo.

### 3.4.1 Cenčić y el *divo* contemporáneo

El primero es el caso del cantante croata Max Emmanuel Cenčić (Zagreb, 1976), quien fue quizá el más conocido *boy soprano* de los que hemos hablado aquí, pues perteneció a Los Niños Cantores de Viena y tuvo una brillante carrera como sopranista hasta una edad bastante avanzada (aproximadamente hasta los 22 años). Es quizá el caso más claro de un cantante entrenado a partir de su voz infantil y a través de la época del cambio de voz en la pubertad del que tenemos noticia de entre los que han hecho carrera posteriormente. Sin embargo, hacia el año 2000 se tomará un año sabático tras el cual volverá transformado en contratenor, por lo que en realidad no podemos saber si este "entrenamiento" tiene garantías después de que la voz se asiente por completo en el lugar de la voz adulta[37].

El contratenor en el que se convierte Cenčić desafía aún más los límites de lo que habíamos conocido anteriormente, pues además del repertorio ya canónico se atreve con roles nunca antes interpretados por un contratenor, de entre los que destacan Mandane, de la ópera *Artaserse* de Vinci[38] o Malcom, de *La donna del lago* de Rossini. Cenčić afronta estos roles con una voz totalmente operística, que no afronta los agudos de la parte (que a veces pueden subir hasta el la bemol 4) con timbre ligero y blanco, sino que los enraíza en el resto de la tesitura y construye un color muy redondo y sonoro en toda ella. Con respecto al grave está habitualmente muy bien colocado homogéneamente al resto de la tesitura, y por tanto hace un uso mucho mayor de la resonancia grave en la voz mixta. Este uso de la voz, que no dista tanto del que hacen Daniels o Mehta pero que busca mayor efectividad en los extremos, está casi obligado por las características del repertorio belcantista que aborda. Especialmente en los papeles heroicos de las óperas serias de Rossini, que fueron escritos en su mayor parte para contraltos o mezzosopranos (femeninas) se exige, además de una gran agilidad en coloraturas y una línea de canto mucho

[37] Pensemos que el repertorio que Cencic interpretaba como soprano masculino era casi de soprano de coloratura (*Exultate jubilate* de Mozart o *Jauchzet Gott in allen Lande* de Bach)

[38] Papel femenino pero escrito para un castrado sopranista. De esta ópera destaca la producción llevada a cabo en Nancy (Francia) en el 2012, en la que había 5 contratenores, entre los que estaban Jaroussky, Fagioli y Cencic, emulando la versión original en la que de 6 cantantes 5 eran castrados.

mayor que la del repertorio barroco, una tesitura desde el sol 2 hasta el sol 4 con un rendimiento dinámico considerable. Aunque muchos de estos papeles pueden tener escrito hasta un si 4, el mayor problema técnico es el de abordar la octava entre el sol 2 y el sol 3 con suficiente fuerza sin que se acuse en demasía el cambio de color de la voz de pecho. Este aspecto es uno de los más arduos a trabajar en las voces femeninas de estas características, pero también se convierte en lo propio para las masculinas que deciden enfrentarse a este repertorio.

El caso del croata es interesante también en otro sentido y es por su componente mediático y la manera en la que proyecta su figura artística. Podemos encontrar documentos de él cantando en todas las épocas de su carrera (como niño, como joven soprano masculino y por supuesto como contratenor) y eso significa que su carrera ha sido cuidadosamente proyectada y llevada a cabo paso por paso. A pesar de que se puede intuir un atisbo de experiencia traumática en aquel "año sabático" en el que el cantante pasó de soprano a contratenor, nunca aparece referenciado nada al respecto, sino que se proyecta como la evolución natural de su voz. Así como en los casos de Daniels y Mehta la frustración y la búsqueda de una identidad vocal alternativa ha sido el discurso del principio de sus carreras, en el caso de Cenčić vemos una defensa de el "talento natural", y se nos habla de la voz de contratenor como su identidad vocal primera, principal y única: "Para mí mi registro es lo más normal del mundo, no me puedo imaginar cantando barítono o tenor, no sería yo" (2017).

Así como en otras personalidades artísticas la muestra de sus debilidades es un instrumento para llegar al público, aquí se hace lo propio con la presentación de una figura blindada a las imperfecciones y los defectos. En este sentido, es de reseñar la cuidada imagen física del cantante, más allá de la propia elegancia de cualquier artista de estas características, que todavía se ve más enfatizada por el tipo de producciones en las que además de cantante principal, actúa como director de escena. En ellas suelen abundar elementos muy fastuosos, los cuales, pese a enfatizar su figura como la central del espectáculo también lo alejan del público, constituyendo un verdadero ejemplo de *divo*, al estilo de la época de los castrados.

En este sentido entendemos la iniciativa llevada a cabo por la discográfica Decca y liderada por el propio Cenčić llamada *The 5 countertenors*[39], donde a parte de él, se nos presenta a otras

[39] El nombre es un guiño evidente a *Los 3 tenores*, pero el resultado no puede ser más diferente, pues además de que estos gozaron de un enorme éxito, que no ha resultado igual en la sociedad postmoderna del 2013, se encargaron de popularizar grandes éxitos de la lírica, haciéndola más accesible a todos los públicos, mientras que aquí se recogen

cuatro voces emergentes de esta cuerda. Por una parte, se trata de una ratificación de que la voz de contratenor es en nuestros días solvente, al menos comercialmente hablando, y de que el concepto de contratenor contemporáneo que estamos definiendo aquí es una realidad más allá de las principales figuras internacionales. No en vano nos presenta cuatro voces muy diferentes en tesitura, aunque todas comparten características de ser voces operísticas nada ancladas en una tradición delleriana, todas ellas provenientes de lugares que no han sido centros históricos importantes de producción de cantantes (como lo es Croacia en el caso de Cenčić)[40]. El joven rumano Valer Sabadus muestra por ejemplo una brillante tesitura de mezzosoprano aguda, aunque queda algo ahogado en ciertos graves, tal y como a veces le ocurre al propio Cenčić. El ucraniano Yuri Minienko y el surcoreano Vince Yi poseen voces más agudas, por lo que interpretan sin problemas arias para soprano, con gran virtuosidad en las coloraturas, y con colores diferentes (más heroico y corpulento el primero y más etéreo y carente de todo esfuerzo el segundo). El catalán Xavier Sabata tiene la voz más diferente y grave de todas, correspondiéndose con la tesitura real de alto para la que tantos personajes barrocos fueron escritos.

El hecho de que se haya elegido todo un compendio de arias de las más diferentes características pero todas escritas para castrados entre el barroco y el primer clasicismo, así como de nuevo la gran estetización del producto, muy dentro de un contexto comercial, nos devuelve a el discurso sobre el *divo* contemporáneo al estilo de los castrados, y en mi opinión no aporta nuevas lecturas sobre el fenómeno contemporáneo del contratenor sino que lo encasilla y lo llena de tópicos no poco recurrentes.

### 3.4.2 Franco Fagioli

El cantante Franco Fagioli nació en Tucumán (Argentina) en 1981 y es el único contratenor que está llevando a cabo una carrera internacional que se puede comparar a nivel de características vocales con una mezzosoprano, pues además de una voz plena en todo su registro incluyendo la

---

un conjunto de obras desconocidas que no tienen esta pretensión de traspasar el elitismo del circuito especializado en música antigua.

[40] Esto es una manera más de atraer al público con un cierto exotismo en los nombres de los cantantes, pues luego veremos que, por ejemplo, Valer Sabadus es rumano-alemán o el coreano Vince Yi ha sido criado en Estados Unidos. Este juego forma parte del márketing actual, uno de los valores del cual es la diversidad geográfica dentro de un mundo completamente globalizado.

parte más grave (del re 3 al sol 2), como corresponde a mezzos o contraltos cuya técnica ha sido bien desarrollada, es capaz de alcanzar notas muy agudas con un timbre pleno y brillante (tiene varios directos donde alcanza el do y hasta el re bemol 5). A pesar de estas portentosas habilidades vocales, su repertorio habitual es el mismo que el de la mayoría de contratenores, aunque a menudo prefiere títulos de los mismos autores (Händel, Vinci, Hasse, Pergolesi, Vivaldi, etc.) menos conocidos, y en los cuales revive lo que para muchos era la esencia de los castrados en el barroco, los cuales pocas veces tenían escritas las notas más extremas ni las coloraturas más intrincadas que interpretaban, sino que ellos mismos las construían a partir de, por así decirlo, la simplificación de la partitura, que el compositor ya escribía esperando que fuese variada a gusto de los cantantes.

Al repertorio canónico de los contratenores y a las innovaciones desconocidas del vasto corpus barroco se le añaden algunos roles que es el primer cantante masculino (al menos no intervenido quirúrgicamente) en interpretar enteros en producciones escenificadas. Algunos son los mozartianos Idamante en *Idomeneo*, Sesto en *La clemenza di Tito* o Cecilio en *Lucio Silla*, todos ellos interpretados por sopranos o mezzos ligeras en la actualidad. Otros son los rossinianos Arsace de *Aureliano in Palmira* y Arsace de *Semiramide*, y los Händelianos Nerone en *Agrippina* o Ariodante, en la ópera homónima, que es quizá el rol para castrado más exigente que escribió Händel. Un lugar especial, y de obligada mención, se merece el rol de Farnaspe en la ópera *Adriano in Siria* de Pergolesi, para un tipo de voz de características muy difíciles de encontrar, pues debe interpretar un papel masculino con *bravura* y pasar en pocos segundos de un do 5 a un si bemol 2 y viceversa.

A pesar de destacar de tantas maneras, Fagioli explica su vocación y su voz con un discurso de lo más habitual. Cantó como niño (al igual que Scholl representó a uno de los tres niños de *Zauberflöte* de Mozart) y a pesar de que al crecer se dedicó al piano y al acompañamiento de coros siguió "jugando" con la voz aguda, llegando a mantener un gran control sobre ella sin conocer el término contratenor ni la realidad a la que se refería. Una vez tuvo que acompañar el *Stabat Mater* de Pergolesi y escogió una versión de referencia donde cantaba James Bowman (de nuevo igual que Scholl), por lo que descubrió cuál podía ser su vocación. Con respecto al trabajo de su voz, explica que se formó en la escuela de ópera del Teatro Colón de Buenos Aires, y por tanto en un ambiente puramente operístico y más concretamente ligado a la técnica del *bel canto*

italiano, por lo que simplemente desarrolló su voz de esa manera[41]. A pesar de sus hitos, Fagioli muestra una visión muy humilde de su recorrido y pone mucho énfasis al gran trabajo diario que requiere construir una voz. En este sentido y a propósito de explicar a la prensa en qué consiste la voz de contratenor, insiste en que no se trata de una técnica diferente y que "todos los hombres llevan un contratenor dentro [... y] su tipo de sonido dependerá del estilo en el cual se formen, pero no realmente en la manera de utilizar su cuerpo".

También sorprende que hasta hace muy poco su nombre aparece como secundario en grabaciones de obras junto a otros grandes nombres, como Cenčić o Bartoli, dando así la impresión de que su carrera se ha ido construyendo desde la base y de que no se están aprovechando desde un punto de vista comercial sus grandes innovaciones al campo de la técnica de la voz de contratenor.

### 3.5 Philippe Jaroussky, contratenor entre contratenores

No puedo acabar mi revisión de la figura del contratenor contemporáneo sin hacer referencia al que sin duda es el más conocido en nuestros días, el francés Philippe Jaroussky (Maisons-Laffitte, 1971). A pesar de que ni su carrera ni su repertorio ni su voz extralimitan ninguna de las categorías que he establecido previamente (por lo que podríamos decir que es un cantante promedio), se trata del artista que hoy por hoy define el ideal de contratenor que se tiene dentro y fuera del ámbito especializado, pues, eso sí, ha sido de los pocos que ha logrado traspasar esa barrera.

Nacido y criado en las inmediaciones de París en una familia de clase media que no se dedicaba a la música, fue animado por un profesor de música de la escuela a formarse en este ámbito al ver su gusto y buena predisposición. Empezó a los 11 años a estudiar violín, por lo que siempre supondrá su incapacidad de dedicarse a la música profesionalmente hasta conocer el mundo del canto y especialmente la estética del contratenor de la mano de Gérard Lesne (Montmorency, Francia, 1956), uno de los referentes principales de la cuerda en Francia. Jaroussky siempre insiste en remarcar la relación, con gran dosis de romanticismo, entre los sonidos agudos de su

[41] A juzgar por el gran número de etiquetas y prejuicios contra los contratenores y cómo debe ser su técnica, repertorio, etc. Fagioli debió encontrar un profesor muy tolerante que no quiso hacer demasiados planteamientos al respecto a su alumno y quizá por eso este está siendo capaz de romper tantas barreras sin ni siquiera planteárselo muchas veces.

violín y la voz del contratenor, insinuando que en su identidad musical se encontraban este tipo de frecuencias y que irremediablemente su estética vocal se conformó respecto a ellas. Si bien sabemos que esta explicación tiene muy poco sentido técnicamente hablando, podemos coincidir también en que se trata de una definición sonora bastante gráfica de lo que es la voz de este cantante: cristalina, brillante, con pocos armónicos graves, facilidad para los movimientos rápidos y con capacidad para cierta dosis de dramatismo, aunque sea un color que con frecuencia no muestra.

Al acudir a la maestra de canto en quien seguirá confiando hasta la actualidad, esta le expresó sus dudas de poder sacar adelante una carrera como contratenor con las características de su instrumento, pues encontraba su voz demasiado pequeña y con una tendencia a la laringe alta, de manera que el sonido quedaba sin armónicos. Sin embargo, su tenacidad fue determinante y en no mucho tiempo se empezó a hacer lugar en el panorama francés de música antigua, debutó profesionalmente en 1999 con solo tres años de canto a sus espaldas, y más adelante terminó sus estudios de interpretación histórica en el Conservatorio Superior de París y fundó su propio *ensemble*, llamado Artaserse. Esto demuestra su interés por la innovación y sus deseos de aportar ideas propias a la interpretación histórica, de manera que esta no sea un molde, sino una excusa para un desarrollo artístico integral.

Jaroussky comienza a recibir ofertas para interpretar ópera muy pronto y confiesa que este fue un punto crítico de su carrera. Según explica, no se encontraba suficientemente preparado para llevar a cabo muchos de ellos, a lo que se sumaba la circunstancia de que poseía una voz pequeña que tenía dificultades añadidas cuando se trataba de espacios demasiado grandes o de conjuntos instrumentales muy numerosos. Su madurez e inteligencia le hicieron entender que necesitaba desarrollar una manera de cantar diferente, por lo que poco a poco fue encontrando un sonido más conectado con el cuerpo: “Al principio de mi carrera, yo cantaba solo con la cabeza [...] y he aprendido a cantar con todo el cuerpo. Ese es el secreto para durar”.

Su primer gran rol fue Nerone en *L’incoronazzione di Poppea* de Monteverdi, y a él le siguieron otros muchos, no todos ellos siempre representados. Aunque no se ha distanciado del mundo de la ópera, siempre le ha tenido mucho respeto y, según explica, la razón principal por la que su carrera se ha podido diversificar tanto ha sido por no dedicarse demasiado a la ópera y como máximo hacer una o dos producciones al año. Además del factor vocal, tampoco se siente

cómodo en una faceta actoral: por una parte se siente psicológicamente muy alejado del tipo de personajes que suelen tener que representar los contratenores (grandes guerreros, héroes míticos, etc.) y por otra parte le ha resultado desagradable trabajar con algunos directores de escena, pues demasiada exigencia a nivel actoral puede resultar violenta para la voz y "no se puede cantar si no se siente ya placer y solo queda miedo". También lamenta la dureza de la vida del cantante de ópera, pues uno de los valores que defiende es la maleabilidad del artista a la hora de encarar una interpretación, el ser capaz de que "la experiencia musical y el mensaje que estás transmitiendo te transforme junto con tu manera de cantar", y eso no es posible en la ópera, donde para sobrevivir física y psicológicamente "tienes que mostrarte duro e impenetrable desde el principio".

A pesar de que una gran parte del repertorio que ha acometido a lo largo de su carrera es barroco italiano, se muestra crítico con la elección de repertorio, así como con la idea de autenticidad en la interpretación de la música antigua. Una vez más, encontramos el caso de una figura que para ascender y hacerse un nombre en el ámbito empieza por dedicarse a un repertorio exclusivamente histórico que se adapta bien a sus condiciones vocales[42], pero que conforme va convirtiéndose en una referencia amplía su mirada hacia otros repertorios que le completan como artista. En los últimos diez años de su carrera se ha dedicado a demostrar que las dotes interpretativas de un contratenor moderno pueden ir mucho más allá del simple desarrollo del corpus musical escrito para castrados, pues, aunque "se trata de repertorio muy divertido, por lo que todo tipo de sopranos y mezzos lo interpretan también", en ocasiones puede no cumplir las necesidades expresivas del cantante por "[carecer] de profundidad espiritual". Además, si se trata de encontrar el repertorio adecuado a la voz propia, Jaroussky siente que algunos de los más famosos roles de castrado "le van un poco grandes", pues aunque es capaz de realizar las rápidas coloraturas a través de todo el registro que estos requieren, el tipo de escritura con el que se siente más cómodo es otro más austero, quizá más cercano a algunos oratorios barrocos (*Nissi Dominus* o *Stabat Mater* de Vivaldi son por ejemplo dos de sus grandes especialidades) o a otros géneros posteriores, como la música para voz y piano.

En lo que respecta a la autenticidad en la interpretación histórica se muestra algo laxo en la actualidad aunque reconoce partir de una escuela bastante preocupada por estos aspectos, por lo

[42] En el caso de Andreas Scholl que es similar, este fue el repertorio alemán, mientras que en este caso lo es el italiano.

que su manera de cantar resulta muy "barroca" desde el punto de vista actual. Aunque no abusa por ejemplo del uso de notas planas, su voz es muy clara y brillante, de manera que recuerda a la de los contratenores más históricos, aunque su uso del vibrato es más natural. Su color ligero le permite realizar todo tipo de agilidades en diversos registros, destacando el agudo, donde se desenvuelve con soltura hasta el sol 4 (aunque raras veces hace alarde de agudos aguantados más arriba de fa 4, pues su especialidad tampoco es la de cantar con una voz plena y sonora). El registro grave es menos sonoro aunque muy bien colocado adelante, siguiendo la línea que ya hemos visto en otros cantantes de buscar un paso a la voz mixta por medio de un color claro y desprovisto de armónicos graves, por lo que aunque a veces se pueda escuchar su color pleno de voz de pecho, lo más habitual es que intente alargar el sonido de cabeza hasta el si o el si bemol 2).

Sin embargo, su característica más propia y que ha hecho ascender su nombre por encima del de otros contratenores es sin duda su carisma y franqueza a la hora de interpretar, donde se funden perfectamente intención expresiva y gesto técnico, por lo cual ofrece una visión abierta de todo el repertorio histórico, pues, en sus propias palabras: "nadie sabe exactamente cómo sonó la música de Monteverdi en su momento, pero lo importante de interpretar música del barroco es experimentar y hacer experimentar sentimientos fuertes, aunque estos no sean iguales ahora que en el siglo XVII". En este sentido, lamenta en cierta medida las modas vocales que se interponen en la manera de los cantantes de conectar con el mensaje de las obras que interpretan, y defiende que aunque en la juventud se necesiten referentes vocales en los que basar las propias interpretaciones, cada artista debe ir aprendiendo cuál es su propia manera de hacerlo. Jaroussky recuerda que cuando era joven uno de los aspectos más difíciles a la hora de abordar las obras era el texto: "era capaz de enfrentarme a las notas, pero no de sacar todo el jugo al texto", dice, y en la actualidad apuesta mucho por tomar como referencia el discurso de la voz hablada. Esto, junto a la escasez de repertorio adecuado para su voz en el repertorio barroco en francés[43], le hizo dar el paso de sacar a la luz sus interpretaciones de *mélodies* francesas y así abrir un nuevo campo de exploración: la interpretación de música de cámara con piano a la luz de una estética vocal "barroca"[44].

[43] Para él también era importante poder cantar y expresarse en su propia lengua.

[44] Con esto no me refiero a que la voz de contratenor sea una expresión barroca de por sí, sino a que, a pesar de que otros contratenores ya habían cantado *mélodie* francesa (recordemos el disco de Daniels interpretando Berlioz y

Cuando hoy en día aún se muestran reticencias a la idea de que los contratenores canten *Lied* o *mélodie* románticos, lo que se está cuestionando es la veracidad a la hora de expresar un mensaje de esta estética vocal barroca, puesto que los contratenores que suelen desarrollar otro tipo de voces no se suelen dedicar a este género, ya que la ópera ocupa toda su producción artística. Así pues, se explica que el álbum *Les nuits d'été* de David Daniels (donde interpretaba obras de Berlioz, Fauré y Ravel), publicado en 2004, no tuviese tanta repercusión mediática ni se cuestionase tanto sobre la conveniencia o no de que una voz de contratenor llevase a cabo este tipo de repertorio, como ocurrió cuando en 2009 cuando Jaroussky publicó su primer álbum de *mélodie* llamado *Opium.* Sin embargo, el francés realiza una lectura propia de este repertorio, al que aporta sus innovadoras ideas musicales y su sonido más personal, llevando a veces el instrumento al extremo en aras de la veracidad expresiva. Por ejemplo en su versión de *L'Heure exquise* de Reynaldo Hahn, aparte de destacar el uso de las erres guturales[45], propias del francés hablado y con las que Jaroussky pretende actualizar y acercar su mensaje, podemos escuchar como prácticamente rompe la línea de canto para subir a los re sostenido 4 en "*O bien aimée*" o "*C'est l'heure exquise*" en una dinámica de *pianissimo*.

Aunque su aportación más interesante respecto a la ampliación del repertorio de los contratenores sea en este sentido, como gran contratenor mediático ha tenido que desarrollar todo tipo de actividades artísticas. Por ejemplo, durante el último trimestre de 2018 estuvo en el Teatro Real de Madrid estrenando *Only the sound remains*, ópera de la compositora finlandesa Kaija Saariaho especialmente escrita para él. En ella, representa primero a un espíritu y después a un ángel[46], en la encarnación de los cuales se siente muy cómodo, pues aunque defiende que para cantar ópera no se puede ser simplemente angelical, y por ello trabaja mucho en el desarrollo de su registro más dramático, también hay que aceptar ("tras veinte años de carrera", dice) que hay personalidades vocales que se adaptan a él mejor que otras, y es el caso de estas, etéreas y luminosas. Se reconoce incapaz de abrir caminos en la interpretación operística clásica y romántica como hacen otros contratenores pero aun así no se le puede dejar de reconocer su

otros compositores) no se había llevado a cabo por los más inseridos en una estética vocal más antigua, o como yo me he referido a ellos anteriormente, los contratenores históricos.

[45] A pesar de que el propio compositor insiste en sus discursos sobre el canto en la Sorbonne de París en que se debe utilizar la erre rulada para cantar y no la gutural típica del habla.

[46] Destaca que tras las numerosas comparaciones con los ángeles que ha recibido a lo largo de su carrera esta es la primera vez que representa realmente a uno.

labor innovadora también en el campo de la ópera, donde también destaca su franqueza y su peculiar sensibilidad, de la cual impregna a los personajes que encarna[47].

Así pues, podemos ver a Philippe Jaroussky como un modelo mixto respecto a otros que hemos analizado, pues cultiva de manera bastante igualitaria varios géneros desde una perspectiva histórica unas veces y desde una mucho más transformadora otras, mediante una voz que bebe de la tradición contratenorística europea pero que es dúctil y se adapta siempre a la expresión requerida por el género que interpreta. Esto le ha llevado a convertirse sin duda en el contratenor más conocido de nuestros días, casi rebosando el ámbito de la música clásica, lo cual le permite una libertad artística con la que manda un mensaje directo al espectador del siglo XXI y abre un camino importante para los contratenores contemporáneos, no tanto en clave vocal, como en una más artística en general.

[47] Buen ejemplo de esto me parece su Sesto en *Giulio Cesare* de Händel, Salzburg 2011, con Scholl y Bartoli en los roles principales.

## 4. Índice de audiciones

Me ha parecido importante por la naturaleza del trabajo, especialmente del segundo capítulo, hacer una lista de reproducción en YouTube con algunos de los ejemplos que he utilizado para construir el discurso sobre las voces y las interpretaciones de los diversos contratenores de los que hablo, así como dar una pequeña explicación del por qué he escogido cada uno de ellos. En la medida de lo posible he elegido versiones en directo, pues me parece lo más verídico a la hora de valorar la efectividad de un cantante. También he buscado elegir varias versiones de las mismas piezas por diferentes contratenores para evidenciar más las diferencias y similitudes entre ellos.

Este es el enlace a la lista de reproducción:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLfTWKWVxh0yWE06rauPSZKkZU6ObGcEbq

1. **Alfred Deller - *Music for a while*, Purcell**

Primera de las tres versiones "históricas" de una de las canciones más interpretadas de Purcell. Ejemplo claro de la sonoridad de la voz de Deller y del registro donde él se sentía más cómodo.

2. **Russell Oberlin - *Music for a while*, Purcell**

Versión del primer contratenor americano, donde muestra su faceta vocal como haute-contre, escogiendo una tonalidad una tercera menor más grave que la de Deller pero usando durante toda ella una voz mixta en la que es difícil decir si se trata de un tenor o de un contratenor.

3. **James Bowman - *Music for a while*, Purcell**

Tercera versión, aún un semitono más grave que la anterior, esta vez del cantante que cogió el relevo de Deller y esparció la fama de los contratenores ingleses más allá de sus fronteras. A pesar de ser una tonalidad extrañamente grave para un contratenor, demuestra la solidez de

Bowman en cuanto al registro mixto se trata y su maestría en el cambio de registro. A pesar de ser más grave suena mucho más "contratenorística" que la anterior.

4. **Russell Oberlin - "Vivi Tiranno" de *Rodelinda*, Händel**

Faceta contrastante de Oberlin, cantando aquí como un verdadero contratenor moderno. Sorprende su brillante voz de cabeza y la contundencia que consigue en el grave, demostrando un gran control sobre el paso, sin perder la agilidad ni la elegancia.

5. **Russell Oberlin/Glenn Gould - "Wiederstehe doch die Sünde" *Cantata 54*, Bach**

He elegido esta versión, además de por la confluencia de los dos intérpretes, por destacar nuevamente el uso de esta voz mixta de Oberlin, esta vez interpretando Bach, un sonido poco habitual en las piezas para alto de este compositor. Me parece muy destacable el camino que se abre con el uso de la voz de este cantante, que abre un modelo hacia una vocalidad del contratenor más completa, más plena y rica en armónicos.

6. **René Jacobs - Sweeter than roses, Purcell**

Un ejemplo de esta figura de transición de la "escuela europea", por la labor pedagógica del cual se transmitió ese tipo de sonido. Técnicamente más evolucionado que Deller, y con una voz muy distinta a la de este, pero respetando el tipo de sutilezas estilísticas que el inglés popularizó, especialmente en música de Purcell o Dowland.

7. **James Bowman/Michael Chance - Sound the trumpet, Purcell**

Un ejemplo más de música inglesa interpretada por estas dos figuras de transición entre la primera generación de contratenores y la actual.

8. **Andreas Scholl - Cantata 54 (Recitativo y segunda aria), Bach**

Ejemplo de una pieza en tesitura muy grave, de la que Scholl es uno de los más reconocidos intérpretes, para remarcar su color apagado en el registro grave, intentando estirar al máximo la voz de cabeza y utilizando poca resonancia grave.

9. **Andreas Scholl - Music for a while, Purcell**

Una de las especialidades de Scholl y que lo une directamente con la tradición de Deller. Aunque medio tono más agudo que la de este se reconoce un sonido similar en la quinta mi 3 si 3, sin abrir mucho el sonido para mantenerlo brillante y claro.

10. **Andreas Scholl - "Vivi Tiranno" de *Rodelinda*, Händel**

Ejemplo de la faceta operística de Scholl. Aunque ha realizado varias producciones a lo largo de su carrera con roles protagonistas y en grandes teatros, no es el tipo de interpretación en el que más brille. Su voz a veces se queda aprisionada por la orquesta y algo fija en las coloraturas o los cambios de registro, mientras que su corporalidad resulta algo hierática.

11. **Andreas Scholl - Der Tod und das Mädchen, Schubert**

En su CD de *Lied*, Scholl explora el uso de la sensibilidad vocal que lo caracteriza en un género diferente, con resultados variados. En esta versión de *La muerte y la doncella* descubre el interesante recurso de octavar al grave la parte del personaje de la muerte usando su voz de barítono para aportar el mayor efecto dramático posible.

12. **David Daniels - "Cara sposa" de *Rinaldo*, Händel**

Ejemplo del primer contratenor operístico de la generación actual con una de las arias más líricas del repertorio händeliano. Destaca su voz plena y coloreada en sus diferentes registros. El rol de Rinaldo es de aquellos de Händel que, al menos en la versión de 1711, habría resultado demasiado agudo para algunos de los contratenores que se definían como altos (la versión de

1731 cambió la vocalidad de muchos de los roles y bajó un tono todas las arias del personaje de Rinaldo).

**13. David Daniels - "L'angue offeso mai riposa" de Giulio Cesare, Händel**

Aria de Sesto en la ópera *Giulio Cesare*, muy pocas veces cantada por un contratenor, pues alcanza el sol 4 con frecuencia, y más habitualmente por una mezzo ligera o incluso una soprano. Este rol, a pesar de encontrarse en una ópera barroca, es de aquellos que utiliza una voz aguda para retratar a un chico muy joven.

**14. David Daniels - *Sweeter than roses*, Purcell**

Ejemplo de cómo incluso los contratenores más operísticos cultivan el repertorio purcelliano, aunque con un sonido completamente diferente que otros que habíamos oído, mucho más pleno y con mucha más línea pero sin casi utilizar el recurso del sonido sin vibrar y blanco. La canta en la menor, siendo la nota más grave un si 2 y la más aguda un fa sostenido 4, que es un tono que le permite explotar su registro más agudo y no tener que mostrar mucho el paso el registro de pecho.

**15. David Daniels - *Les nuits d'été*, Berlioz**

Ejemplo de un ciclo de *mélodie* muy atípico en la voz de contratenor, abordado desde el punto de vista de la estética no histórica de Daniels.

**16. David Daniels - "Di tanti palpiti" de *Tancredi*, Rossini**

Aunque nunca haya realizado el rol completo, ni ningún otro de sus características, Daniels abrió el camino a que otros lo hiciesen promulgando la posibilidad de un contratenor operístico.

**17. Bejun Mehta - "Pompe vane di morte...Dove sei" de *Rodelinda*, Händel**

Uno de los contratenores operísticos más en voga cantando un aria de uno de los roles que más veces ha representado, donde da muestras de su particular estilo, en el que combina momentos de sonido más pleno con grandes *pianissimi* y notas tenidas sin vibrar.

**18. Bejun Mehta - "Fammi combattere" de *Orlando* de Händel**

Ejemplo de cómo Mehta se atreve con algunos de los roles para castrado más graves de Händel a pesar de que su voz es más ligera. Sin embargo el componente metálico que consigue aplicar a todo el registro hace que las notas más graves, aunque no posean la riqueza tímbrica de otras voces, se escuchen sin problemas.

**19. Bejun Mehta - "Gia dagli occhi il velo è tolto" de *Mitridate*, Mozart**

El rol de Mozart que con más frecuencia realizan contratenores en la actualidad. En este aria, la más lenta del personaje, Mehta no apuesta en ningún momento por grandes frases líricas, sino que hace gala de su característico sonido minimalista con dinámica general de *piano*. También quería destacar el tipo de producción del que se trata, muy con la estética actual y moderna que podemos reconocer en el propio Mehta como personaje artístico.

**20. Hillary Summers - "He was despised" de *Messiah*, Händel**

Simplemente una de las arias más conocidas del repertorio de Händel, y también de las más graves, interpretada por una contralto para demostrar que en ocasiones las mujeres consiguen una mayor intensidad y color vocal en estos roles que muchos contratenores. Otro ejemplo de esto podría haber sido la versión de la contralto Marijana Mijanovic del rol de *Orlando*.

**21. David Hansen - "Voi che sapete" de *Le nozze di Figaro*, Mozart**

Aunque el vídeo es de muy mala calidad y pertenece a un ensayo, se trata de una rareza que quería reseñar. El contratenor australiano se atreve con el rol de Cherubino en escena, poseyendo

una voz aguda pero de cierto volumen, como si se tratase de una auténtica mezzosoprano. Podemos ver aquí la influencia de otros contratenores operísticos que han abierto puertas a las nuevas generaciones de cara a ampliar el repertorio.

**22. Max Emmanuel Cenčić - *Frühlingsstimmen*, J. Strauss**

Ejemplo del croata con 11 años en el principio de su carrera como *boy soprano*.

**23. Max Emmanuel Cenčić - "Aleluia"de *Exultate Jubilate*, Mozart**

El mismo cantante con 17 años todavía cantaba de soprano. Podemos ver una voz ya algo madura a nivel de color pero con el registro y la ligereza de una soprano adulta (destaca el do 5 que realiza al final).

**24. Max Emmanuel Cenčić - "Mura felici" de *La donna del lago*, Rossini**

Finalmente Cenčić cantando uno de los roles que representa más en la actualidad, que requieren color vocal en todo el registro pero también agilidad. Destaca además que es una producción de la cual también es el director de escena. Un verdadero ejemplo de cómo los contratenores actuales abordan roles rossinianos con solvencia.

**25. Max Emmanuel Cenčić /Franco Fagioli - "Tu vuoi ch'io viva o cara" de *Artaserse*, Vinci**

Extracto de la ópera que tuvo lugar en 2012 en Nancy (Francia), en el reparto de la cual había cinco contratenores y un tenor, intentando reproducir el original, también únicamente masculino, en el que algunos de los castrados llevaron a cabo personajes femeninos. Aquí un dúo entre dos de las figuras que más están ayudando a ampliar el repertorio del contratenor tanto fuera como dentro del barroco.

**26. The 5 countertenors**

Un clip promocional del CD de la casa Decca, en el que podemos ver y escuchar brevemente a los cinco cantantes. Destaca la estética de todo el conjunto, donde se vende un producto de música antigua como si fuese música *pop* en la actualidad.

**27. Franco Fagioli - "Va surcando un mar crudele" de *Artaserse,* Vinci**

En un gran despliegue de virtuosismo el cantante argentino demuestra aquí cómo puede revivir repertorio de castrados olvidado por cantantes masculinos desde la desaparición de estos: posee una tesitura mayor de lo habitual y es capaz de manejarse con solvencia en todos sus registros.

**28. Philippe Jaroussky - "Cum dederit" de *Nisi Dominus,* Vivaldi**

El ejemplo paradigmático de la voz y el repertorio del contratenor en la actualidad, aunque Jaroussky lo presenta sin artificios y con una expresividad renovadora.

**29. Philippe Jaroussky - *L'heure exquise,* Hahn**

Aquí escuchamos al francés en su registro más íntimo y uno de los que prefiere cultivar (por tratarse de música en francés, por el tipo de expresión minimalista que le permite y por su gusto por el formato del recital, donde encuentra en el acompañante pianista un compañero, de alguna manera, más flexible que un ensemble instrumental y con quien se puede establecer una comunicación más íntima y estimulante, de igual a igual)

**30. Philippe Jaroussky/Marie-Nicole Lemieux - *Lacrimosa beltà,* Sances**

Un ejemplo del registro cómico, en el cual los contratenores tienen pocas oportunidades de desenvolverse. Aquí, junto a la polifacética contralto canadiense, presentan una versión "poco ortodoxa" de la obra del compositor italiano del siglo XVII Giovanni Felice Sances. Es uno de estos casos en los que, una vez un cantante se ha consagrado, ya tiene libertad artística para romper las normas del juego con las que todos entran a formar parte de esta profesión.

**31. Philippe Jaroussky - "L'angue offeso mai riposa" de Giulio Cesare, Händel**

Nuevamente el aria de Sesto, muy diferente a la interpretación de Daniels que habíamos escuchado, que quiero destacar por la verdad que hay en la interpretación de Jaroussky. En el caso de este rol, Daniels lo hace porque puede a nivel de tesitura (también lo hizo a principios de su carrera, cuando todavía tomaba siempre los roles protagonistas), pero las características del personaje se adaptan mucho más a la voz de Jaroussky, en el sentido de juvenil, clara, de alguna manera inocente, por lo que me parece muy adecuada en este caso a pesar de estar fuera de la zona de confort vocal del francés.

**32. Tim Mead - "I know a bank" de *Mid-summer Night's Dream*, Britten**

El fragmento más importante del personaje de Oberon, el primero escrito para un contratenor. Como no he encontrado versiones en directo de los primeros que lo cantaron he escogido esta versión del inglés Tim Mead, de la cual destaca la adaptación del cantante a las indicaciones del compositor, dando cuerpo y sonido (incluso en tesituras medias-graves poco agradecidas) en algunos momentos y contrarrestando con la magia de los *pianissimi* en otros.

**33. Bejun Mehta/Barbara Hannigan - *Written on skin* (extracto), Benjamin**

Finalmente, un pequeño fragmento de la ópera del británico George Benjamin de 2012. Se trata de una escritura contemporánea pero muy adaptada al tipo de canto que utiliza Bejun Mehta (en general suave, con muchas notas largas en las que alternar entre el sonido vibrado y el plano, etc.) El futuro de la expansión de la voz del contratenor pasa por que los compositores escriban para estos cantantes y lo hagan de una manera idiomática, es decir, con conocimiento de causa de cómo funciona cada instrumento, sus puntos flacos y sus potencialidades.

## Conclusiones

A la luz de todo lo expuesto anteriormente, advertimos que lo que, a primera vista cualquier *millennial* informado en el ámbito de la clásica consideraría una categoría vocal más, en realidad es un término que a veces todavía suscita críticas a pesar de que parece que ya posea una definición aceptada comúnmente. Estas no vienen tanto de aquellos que conocieron o habían oído hablar de que "el contratenor era otra cosa", ideas ancladas en la tradición musical de algunos países europeos y que no tiene más importancia en la escena internacional actual, sino de los que todavía creen que hay algo de malo en que un hombre utilice para cantar un mecanismo semejante al de una mujer. Se disfrazará, como ahora veremos, de argumentos historicistas o técnicos, pero se trata de el mismo prejuicio que inunda todos los aspectos de nuestra vida, y que está anclado en lo más rancio de los valores sociales posmodernos.

La pregunta está clara: ¿qué lleva a un hombre a querer cantar así? Dando por supuesto la existencia de una "identidad vocal" (que yo también discutiría, al menos entendida como una identidad fija o exclusiva) según la cual las personas nos identificamos más con un tipo de voz que con otro, no parece haber una relación entre componentes fisiológicos e identidad vocal. Los cantantes simplemente desarrollan más unos registros que otros, liman más unos pasos de la voz que otros y refuerzan más unos armónicos que otros dependiendo del tipo de voz que quieran construir. Esto diversifica tanto la definición de las categorías vocales que casi acaba con el *Fach System* (sistema de "cuerdas" o de voces), pues genera prácticamente un continuo de figuras, con tantas como personas existen, desde el bajo más profundo a la soprano más ligera donde cada una tendrá especificidades a nivel de registros, pasos, etc. (nótese que ni siquiera hay una línea divisoria entre hombres y mujeres).

Sin embargo, la categoría actual de contratenor supone una diferencia respecto a las otras. Mientras "soprano de coloratura" o "barítono ligero" hacen referencia a estas especificidades que definen un tipo de voz, "contratenor" solo hace referencia a la manera de utilizar la voz, pero no da ninguna característica del tipo de voz que se trata (grande, pequeña, robusta, ligera, oscura, etc.) Si las circunstancias históricas y sociales hubiesen hecho que algunas mujeres tuviesen que desarrollar su voz de pecho para suplir la ausencia de voces más graves, quizá la tradición

hubiese creado una categoría algo parecida a la del contratenor pero a la inversa, pero sería, en todo caso, la única comparable a esta.

A pesar de que el término contemporáneo da tan poca información, sabemos que posee referentes históricos que, aunque confusos sí se referían a determinados tipos de voces y acudiendo a las discusiones sobre la definición del término que se llevaron a cabo a principios del siglo XX, aún resulta más curioso que el resultado haya sido una simplificación tan brutal, una nomenclatura, en el fondo, tan vacía. No obstante, los discursos contemporáneos sobre los contratenores se han aprovechado de esta ambigüedad para otorgarles un cierto misterio y destacar otros aspectos más sensacionalistas (su también ambigua relación con los castrados o sus connotaciones en temas de género) como si así obviasen que hace ya mucho tiempo que se sabe con exactitud cómo los contratenores producen el sonido y que precisamente la heterogeneidad en la fisiología vocal de los contratenores podría hacer trastabillar muchas de estas otras ideas sobre las que aún se basan muchos relatos.

Al hablar sobre la identidad del contratenor me parece interesante comentar la relación con el fenómeno de los *boy soprano*, pues son un gran porcentaje de los contratenores los que han desarrollado su instrumento como tal después de haber cantado como niños (muchos de ellos a un alto nivel). En estos casos, el factor emocional y psicológico es fundamental, pues no se trata tanto de una continuación de la voz infantil (todos los hombres que pasan por la pubertad y en ella sufren un cambio de voz tienen que trabajar de nuevo aspectos técnicos básicos, pues su laringe y su cuerpo entero han sufrido muchos cambios) como de una asociación de esta con una libertad vocal y expresiva en una etapa donde, en general, el esfuerzo para conseguir un cierto resultado, o al menos la consciencia de este, era mucho menor. Esto aumenta exponencialmente si el intérprete había realizado una carrera de éxito de niño, como es el caso de Bejun Mehta, Max Emmanuel Cenčić y también una gran cantidad de artistas que no han logrado construirse una fama internacional como cantantes adultos, poniendo esto de manifiesto la dificultad de lidiar con el fracaso en la reconstrucción de una voz tras la pubertad.

Para un público general, la elección de un contratenor es algo que todavía se tiene que justificar y una manera que el mercado de las últimas décadas ha encontrado para ello es relacionarlo con el

fenómeno de los castrados. Ya hemos visto que históricamente los contratenores son previos a los castrados y que durante el siglo XVIII y principios del XIX convivirán como realidades aunque en ámbitos diferentes antes de la desaparición de unos y la caída en el olvido de los otros. Por ello, entre otras cosas, podemos entender que se trata de dos realidades vocales completamente diferentes y con estéticas sonoras presumiblemente muy distintas también. Es cierto que se suele a agrupar a los castrados bajo una misma etiqueta al igual que se hace con los contratenores, como si hablásemos de una sola estética sonora cuando había muchísimas variantes, y también lo es que hay algunos roles escritos para castrados que se adaptan bien a las características vocales de algunos contratenores, pero de ahí a reducir el concepto de contratenor a un mero imitador de los castrados hay un abismo de imprecisiones. Definir una voz actual en términos de una realidad de hace muchos años es absurdo no solo para el propio cantante, sino también para el contexto cultural en el que se insiere, pero también lo es reclamar este repertorio patrimonio exclusivo de los contratenores en la actualidad solo por ser hombres capaces de cantar en cierta tesitura, cuando hay sopranos, mezzos y contraltos que pueden interpretarlo incluso de manera más efectiva y en la ópera el travestismo ha sido un recurso ampliamente utilizado desde sus inicios.

La única música escrita específicamente para lo que conocemos hoy como contratenor surge a partir del Oberon de Britten (a finales de los años 50) y se cultiva con frecuencia desde entonces, por lo que el verdadero problema es que esta voz no posee un corpus que le sirva de sustento dentro del canon, donde aún podemos encontrar muy pocas obras escritas durante el siglo XX (menos aún en el XXI). Por eso el concepto de contratenor contemporáneo debe llevar intrínseco un deseo de exploración y expansión hacia otros repertorios que, aunque no le sean tan propios, resulten más fértiles de cara al público, que en principio dudará sobre sus capacidades, pero que en última instancia puede que le acabe aceptando en aras del realismo dramático (personajes masculinos finalmente interpretados por hombres) o por una motivación de exotismo casi fetichista.

Todo esto no quita que el contratenor contemporáneo sea una voz eminentemente nueva, no en un sentido del uso concreto del aparato fonador, sino en uno más amplio, del uso que se le da en el sistema vocal, musical y artístico actual. Bajo este prisma, su relación con el concepto de autenticidad en la música histórica es bastante absurda (no en ensembles para la interpretación de polifonía pero sí para la mayoría de roles solistas que se le conceden hoy en día) y hace más

evidente que nunca la problemática de la categorización. Todo esto ha conducido a la vocalidad de contratenor a una tendencia al subdesarrollo técnico, estilístico e incluso expresivo, sobre el que todo cantante que se proponga emprender un camino en este sentido tiene que reflexionar. Más allá de limitaciones técnicas, contra las que muchas veces la idea prefijada del sonido de contratenor no deja luchar, y de las fisiológicas, las voces han de cantar lo que puedan cantar, les sea propio o no, idiomático o no, a priori. Esto puede parecer una evidencia, pero a la vista del panorama de contratenores actual no parece que se esté teniendo en cuenta, cuando siendo una vocalidad al alza todavía se ve privada de ciertos ámbitos o, en caso de que acceda a ellos, se la mira con desconfianza.

Uno de estos campos es el del *Lied*, en el que cada vez más contratenores se atreven a entrar, pero lo hacen de puntillas. En primer lugar, se tiene que dar en un punto avanzado de la carrera del cantante, pues primero necesita demostrar solidez en el repertorio presuntamente adecuado para él. Tras haber grabado por lo menos una decena de discos dedicados a arias virtuosas de Vivaldi, Hasse y Händel (siempre con la correspondiente apostilla sobre los castrados) y haber conquistado los escenarios de medio mundo, el contratenor ya se sentirá legitimado a grabar un modesto CD con las canciones que, en realidad, lleva cantando toda su vida. El mismo tipo de procedimiento se aplica también a otros tipos de producto musical, pero este es quizá el caso más asombroso, pues aún llegados al punto que comentábamos, los contratenores publican álbumes de canción para voz y piano en su lengua materna. Jaroussky publica *mélodie* y Scholl *Lied*, como si en cualquier otro contexto importase la lengua que hablan, y esto por tratarse de dos tradiciones compositivas mundialmente reconocidas e interpretadas. Por ejemplo con piezas españolas y catalanas es difícil siquiera escucharlas por contratenores, pues genera mucho más interés para la corriente historicista europea la música española de los siglos XV y XVI. No son más que ejemplos de un uso limitado y limitador de la voz no solo a nivel técnico sino también, y sobre todo, a nivel expresivo.

En definitiva, si concebimos la figura del contratenor contemporáneo como una en pleno derecho de existencia y también de acción sin más ataduras históricas y estilísticas que las de otras voces, tenemos que abogar por la búsqueda de nuevas estéticas posibles y por la legitimación en otras ya existentes pero que le son negadas. Nuevas formas directamente nacidas de la lírica, como el

teatro musical, o incursiones de cantantes líricos en géneros de la música pop han producido y producen nuevos espacios de investigación fuera de la rigidez del componente historicista. Aun así, aunque sea dentro de un sistema más tradicional, el cambio progresivo pasa por la propia reflexión de los cantantes sobre su voz, la evolución técnica que esta puede tener dependiendo de la estética musical que se tome como referencia (no debemos tener miedo a traspasar fronteras en cuanto a las estéticas predefinidas se refiere) y el compromiso con un mensaje y una manera de transmitirlo.

**Blibliografía**

Ardran, G. M.; Wulstan, D. (1967) “The Alto or Countertenor Voice” en *Music & Letters*, Vol. 48, No. 1, pp. 17-22. Oxford: Oxford University Press.

Baldwin, O.; Wilson, T. (1969) “Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate” en *Music & Letters*, Vol. 50, No. 1, pp. 103-110. Oxford: Oxford University Press.

Burkholder, J.P.; Grout, D.J.; Palisca, C.V. (2008) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música.

Clapton, N. (2012) “The singularity of Alfred Deller (1912–1979)” en *Early Music*, Vol. 40, No. 2, pp. 291-296. Oxford: Oxford University Press.

Cornut, Guy. (1985) *La voz*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

DeMarco, L. E. (2002) “The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor” en *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 1, pp. 174-185. Oxford: Oxford University Press.

Forsyte Wright, B. (1959). “The Alto and Countertenor Voices” en *The Musical Times*, Vol. 100, No. 1401, pp. 593-594. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Giles, P.; Steane, J.B. (2013). “Countertenor” en *Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Giles, P.; Pengelly, J. (1983) “Countertenors” en *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1683, pp. 282-283. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Hilferty, R. (1999) “Counter Culture” en *New York Magazine* [recurso en línea] Nueva York: New York Media LLC.

Hodgson, F. (1965) “The Contemporary Alto” en *The Musical Times*, Vol. 106, No. 1466, pp. 293-294. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Hodgson, F. (1965) “The Countertenor” en *The Musical Times*, Vol. 106, No. 1465, pp. 216-217. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Hodgson, F.; Edwards, P.C.; Scull, C. (1983) “Countertenors and Altos” en The Musical Times, Vol. 124, No. 1685, p. 409. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Hoppin, R.H.(2000) *La música medieval*. Madrid: Akal.

Killingley, F. (1973) “'Haute-Contre' - Alto or Tenor?” en *Music & Letters*, Vol. 54, No. 2, pp. 256-257. London: Oxford University Press.

Killingley, F. (1974) “The Haute-Contre” en *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1573, p. 217. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Killingley, F. (1983) “Countertenors” en *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1686, p. 472. Londres: Musical Times Publications Ltd.

McGrath, Ch. (2001) “On a high note” en *The New York Times Magazine* [recurso en línea] Nueva York: The New York Times Company.

Pengelly, A.; Brockless, B. (1960) “Countertenor or Alto?” en *The Musical Times*, Vol. 101, No. 1403, pp. 28-29. Londres: Musical Times Publications Ltd.

Planet, A. (2003) *Del armario al escenario: La ópera gay. Castrados, compositores y otras coloraturas*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

**Webgrafía**

Ashley, T. (2000) *Angel at my table* (Andreas Scholl in interview), Londres: The Guardian. <https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,365567,00.html> [consultado el 6-4-2019]

Ashley, T. (2015) *The 5 countertenors CD review*. Londres: The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/02/the-five-countertenors-cd-review> [consultado el 6-5-2019]

Oberlin, R. (1962) “The countertenor: The art of Russell Oberlin” en *Camera Three*. <https://www.youtube.com/watch?v=2YgrPBTRjMk> [consultado el 19-03-2019]

Scholl, A. (2018) *Andreas Scholl im Interview*. Colonia: Kölner Philarmonik. <https://www.youtube .com/watch?v=6j1XUVgtBFg> [consultado el 5-4-2019]

*In conversation with Andreas Scholl* (Review of *Wanderer*) (2012) Londres: Gramophone . <https://www.gramophone.co.uk/features/focus/in-conversation-with-andreas-scholl> [consultado el 6-4-2019]

*"Beyond Bach" Andreas Scholl in conversation with Suzanne Aspden* (2018) Oxford: Humanitas Visiting Professorship in Voice and Classical Music. <https://www.youtube.com/watch?v=g75wdi WQJPw&t=44s> [consultado el 4-4-2019]

<https://andreasscholl.org/> Página oficial de Andres Scholl [consultado el 31-3-2019]

<https://www.vavox.be/> Página oficial del grupo VAVOX [consultado el 5-3-2019]

<http://www.danielssings.com/> Página oficial de David Daniels [consultado el 2-5-2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=ErdGIEYgYok> David Daniels, Oscar (2013) Santa Fe Opera [consultado el 7-5-2019]

<http://bejunmehta.com/cantata/> Página oficial de Bejun Mehta [consultado el 26-4-2019]

<https://www.cencic.com/> Página oficial de Max Emmanuel Cenčić [consultado el 8-4-2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=bJl3Bm9C7wI> *Max Emmanuel Cencic: The highest heights:* (2017) Berlín: DWNews [consultado el 3-5-2019]

<http://www.franco-fagioli.info/> Página oficial de Franco Fagioli [consultado el 30-4-2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=uGNKA1pEqHo> *Entrevista con Franco Fagioli, contratenor argentino* (2018) [consultado el 1-5-2019]

<https://www.youtube.com/watch?v=CnzbBvITnxw&t=1393s> *Franco Fagioli: Bel canto* [consultado el 1-5-2019].

<http://www.philippejaroussky.fr/> Página oficial de Philippe Jaroussky [consultada el 21-3-2019]

Dermoncourt, B. *Philippe Jaroussky: Je cherche la magie originelle du baroque*. L'express. <https://www.lexpress.fr/culture/musique/philippe-jaroussky-je-cherche-la-magie-originelle-du-baroque_758795.html> [consultado el 22-3-2019]

*Classic Talk: Philippe Jaroussky* (2019) Nueva York: Classic Talk with Bing & Dennis. <https://www.youtube.com/watch?v=YNE_xW8vCk0&index=2&list=PLx1Zq6F9szOvouc03O_7Jww4FnpY7UnoG> [consultado el 25-3-2019]