



MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL

EL CONTRATENOR

HISTORIA Y PRESENTE DE UNA TIPOLOGÍA VOCAL





AKAL / MÚSICA 69

EL CONTRATENOR



Diseño interior y cubierta: RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

© Miguel Ángel Aguilar Rancel, 2022

© Ediciones Akal, S. A., 2022

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-5134-3

Miguel Ángel Aguilar Rancel

EL CONTRATENOR

Historia y presente de una tipología vocal

Prólogo
Arturo Reverter



akal

ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

Abreviaturas

Abreviaturas de uso común en este estudio

APTM	ámbito primario de transición de mecanismos
FFVH	frecuencia fundamental de la voz hablada
IHI	Interpretación históricamente informada
M0	Mecanismo 0
M1	Mecanismo 1
M2	Mecanismo 2
M3	Mecanismo 3
NGDMM	<i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>

Prólogo

Descubrir una voz

La presencia de la voz del contratenor es hoy apabullante y ha pasado en pocos años a sustituir a la antigua voz de *castrato*. Los teatros de ópera y las salas de conciertos se pueblan de estos modernos cantores que han adquirido una relevancia diríamos que sorprendente y que, en todo caso, encuentra fácil explicación. Hubo un tiempo en el que los llamados castrados o evirados eran los amos del mundo operístico. Corrían los siglos xvii y xviii. A principios de este último existían cantantes de tal tipo que eran poco menos que considerados como dioses. Encandilaban con unas voces de una calidad tímbrica encantadora, de una tersura única, y alcanzaban, ante públicos atónitos, las mayores proezas en cuanto a resistencia, agilidad y musicalidad.

El fenómeno, promovido por la bárbara costumbre de amputar los testículos a los prepúberes, con la anuencia, hay que reseñarlo, de la Iglesia, había llegado a una sociedad ávida de novedades. Los más grandes compositores escribían *ex profeso* para estos divos, para los Farinelli, Senesino, Panchierotti o Crescentini; Händel era uno de estos grandes creadores, un campeón de la ópera seria y de la difícil y ornada aria *da capo*. Estos artistas poseían una innata capacidad para, en las repeticiones, embellecer aún más estas páginas. Estaban facultados, por su estructura fonadora, para las más grandes acrobacias vocales, aunque lo mejor de ellos, según se cuenta, era la suavidad de los acentos, la magia de su canto *spianato*, la riqueza de sus armónicos en frecuencias medias. No olvidemos que se daban cita en ellos la facilidad, la flexibilidad, la extensión y penetración de una voz femenina, y la fuerza, energía, musculatura y resistencia de un hombre. Una voz celestial encajada en un cuerpo firme y sólido, con una amplia caja torácica.

Pasó el tiempo y la mayoría de las óperas del xviii, cuyos protagonistas eran reyes, emperadores, guerreros o grandes señores –cuya majestad era sugerida por la sutileza, la irrealidad de un sonido como venido del más allá–, fueron cayendo en el olvido, desaparecidos los *castrati* prácticamente desde finales de esa centuria. Pero en las últimas décadas se ha venido produciendo afortunadamente un proceso de recuperación y rescate de muchas de aquellas obras, en algún caso magistrales, y no sólo las de Händel. El problema surgía a la hora de elegir la voz idónea que sustituyera la de los evirados. Se emplearon voces femeninas, cosa que se sigue haciendo con cierta ventaja en cuanto al resultado musical, pero se empezó también a destinar estos papeles a la voz de contratenor, presumiblemente habitual en los siglos de la música isabelina y

caída prácticamente en desuso hasta que apareció Alfred Deller, quien, partiendo de una disposición natural, recuperó una técnica antigua.

Estamos ante una voz masculina más aguda que la de tenor, situada en el registro de la contralto. Su sonido es el resultado de un trabajo sobre las frecuencias agudas de su registro de cabeza. Es, se ha dicho y escrito, una voz de falsete y, en este sentido, sus poseedores podrían, y pueden, ser denominados falsetistas. Su espectro es más bien claro, penetrante, dotado de pureza instrumental. A nota igual, la voz de un contratenor o, como a veces se le ha llamado, un contralto masculino es más aguda, más clara, que la de una contralto femenina, lo que evidentemente, por matización de color, tiene una incidencia determinante sobre el repertorio a solo, la polifonía y la armonía.

El origen histórico de los contratenores, explica el experto Peter Giles, él mismo contratenor, hay que buscarlo en los coros de hombres y de muchachos. La técnica parece que nació de manera natural, espontánea, intuitiva, y no estaba necesariamente ligada al canto, sino que podía conectar con aspectos mágicos o con invocaciones a lo sobrenatural. Se subraya que, en realidad, ese empleo del *falsetto*, habitual en la cultura de diversas etnias antiguas, singularmente en espectáculos teatrales de países orientales, fue introducido en Occidente, hacia el siglo VIII, por moros y luego por trovadores o los históricos *Minnesänger*, que recorrían Europa. El falsete parece que se mantuvo en los usos de los coros de la Edad Media, tanto en la música popular como en la culta. En la música polifónica, la voz de contratenor era la que hacía, ya desde el siglo XIII, el contrapunto al canto del tenor, al que servía, en realidad, de complemento. Más adelante, esa voz se dividió en contratenor *bassus* –que luego se convertiría en el bajo– y contratenor *altus*, situadas debajo y encima de la voz de tenor. Por encima se situaba la *sopranus*, *soprano*; la voz superior.

Son aspectos y nociones que pueden y deben ser acompañados de investigaciones, razonamientos, análisis y estudios, cada vez más frecuentes en los últimos decenios y que constituyen un corpus de conocimientos que matizan lo indecible y buscan insólitas revelaciones, siempre apoyadas en datos contrastados, evidencias reconocibles, exámenes exhaustivos y severos planteamientos. Labores llevadas a cabo por historiadores, investigadores, analistas, críticos, musicólogos, estudiosos de toda laya, que han alumbrado aspectos sorprendentes de la cuestión, hasta el punto de que aseveraciones tenidas por ciertas y rigurosas han quedado marginadas o eliminadas.

Todo este proceso, observado con una lucidez y una mirada nueva en muchos aspectos, se nos pone ante los ojos a lo largo de este volumen, en el que su autor, Miguel Ángel Aguilar Rancel, nos informa de toda la historia del fenómeno, nos pone en antecedentes y nos deja ver rincones impensados. Y lo hace de manera científica, con un lenguaje claro pero de alto nivel técnico, sin dejar nada al azar, fundamentando apreciaciones, juicios, descripciones. Emplea un escalpelo bien afilado para reforzar sus consideraciones, que tiran por tierra conceptos hasta el momento aparentemente inamovibles.

Con el punto de partida situado en la figura de Alfred Deller, que a mediados del siglo XX recuperó el tipo vocal que está sobre la mesa de operaciones, el autor inicia un recorrido que nos informa al dedillo de toda la cuestión y que parte de una exposición en la que se establecen los pilares que sustentan los aspectos más relevantes y se consignan las bases sobre las que, a partir de ese momento, se va a mover el estudio, con llamada a los elementos esenciales y anotación de las carencias y equívocos,

las irregularidades y faltas de definición, las inconcreciones y las contradicciones. Y se apuntan los objetivos del libro, que toman cuerpo de inmediato en el primer capítulo, en el que se plantean los numerosos interrogantes.

Estos se comienzan a despejar en el Capítulo 2, que ahonda en la clarificación, nada fácil, del fenómeno y en la redefinición del registro, a la vez que se contempla el modelo fonatorio, la extensión del mecanismo y se pasa a la siempre difusa clasificación de las voces. Respecto a clarificar la cuestión básica de los registros, se afirma que «las investigaciones definen cuatro mecanismos con los que se produce toda la voz humana, hombres y mujeres, cantantes o no». Los cuatro mecanismos no son contiguos, sino que se solapan, especialmente el Mecanismo 1 y el Mecanismo 2. Y, algo fundamental: «la noción de registro se yuxtapone a la de mecanismo laríngeo, pero las fronteras de los registros no tienen que corresponderse con las de los mecanismos, por lo que se pueden definir diferentes registros dentro de un mismo mecanismo laríngeo». Tras lo cual, y después de arduas disquisiciones, explicaciones, siempre bien fundamentadas y expuestas, cabe definir al contratenor como «un varón adulto y mudado que canta en ámbito de alto o mezzosoprano. O lo que es lo mismo, un alto o mezzosoprano varón adulto mudado».

Resulta apasionante toda la exposición posterior, que entra de lleno en el modelo fonatorio del contratenor. Enseguida, ya en el Capítulo 3, se profundiza en un tema fundamental para entender el misterio de la fonación y que el autor ubica en lo que denomina Mecanismo 2 masculino, una zona de la tesitura que tradicionalmente se ha venido equiparando con el llamado falsete o su pariente el *falsettone*, y que se contrapone al Mecanismo 1, aunque ambos mecanismos pueden darse la mano según en qué circunstancias. Especialmente atractivas son las páginas relacionadas con la legitimidad histórica y la praxis interpretativa. Los dos capítulos siguientes se centran, con esas bases, en el desarrollo del canto masculino agudo en los siglos XIV, XV, XVI, XVII y XVIII. Aquí se entra a fondo en el canto barroco y sus numerosas peculiaridades.

En el Capítulo 6 se habla de la evolución, a lo largo del siglo XIX, del llamado haute-contre y de otros tipos vocales, y en el 7 se observa la concresión del nuevo tipo en el XX y se analiza la difusión a día de hoy. Especialmente sugerente es el extenso Epílogo, en el que se hace un amplio despliegue en relación con el falsete: consideraciones de género y estética; se entra en las cuestiones de sexo y se centuplican los cuadros, los ejemplos, las subdivisiones, los certeros análisis. Se cierra la exposición con esta aseveración: «Durante mucho tiempo, el M2 en el varón ha sido un símbolo de afeminamiento o castración. Frente a ello queda el posicionamiento de otros fonia-
tras, musicólogos y pedagogos no citados, y un mecanismo fonatorio recuperado que no sólo es actualmente de uso común, sino que puede ser tolerado o incluso rabiosamente valorado».

El autor nos va llevando en volandas durante todo ese recorrido, salpicado de multitud de notas, de llamadas, de aclaraciones, de menciones, de argumentos que aprueba o rebate, de posicionamientos diversos, de análisis exhaustivos que nos ayudan a comprender, a penetrar en un tema que, pese a todo, no había sido estudiado con tanto detalle, con tantos claroscuros; con razonamientos verdaderamente exhaustivos, que exigen una lectura atenta. Y saludable. Son los que siempre Miguel Ángel Aguilar Rancel ha esgrimido como estudioso, analista, observador de todo lo que tiene que ver con el manejo de la voz y que, en su día, hace ya años, determinó que se dirigiera a este prologuista, presentador desde hace varios lustros del programa de Radio Clásica

Ars canendi, para «llamarle al orden» y solicitar de él una puesta al día de temas y cuestiones candentes y sustanciales en lo que al canto barroco y al empleo de la voz de contratenor se refería.

Ese toque de atención no cayó en saco roto y supuso en aquel momento el nacimiento de una amistad y de un intercambio de rara continuidad, gracias a los cuales el que suscribe no ha dejado de aprender, de ahondar, de investigar, de analizar, de degustar y de gozar con algunos de los más insondables misterios de ese milagro que es la voz humana y su aplicación al canto.

ARTURO REVERTER

Precisiones conceptuales

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se ubica en el campo de intersección del canto clásico occidental y de los Estudios Culturales. Cualquier tipo de canto es un fenómeno fisiológico, pero un fenómeno fisiológico culturalmente codificado, y, en el caso del canto clásico occidental, es un proceso fisiológico de fuertes exigencias técnicas. Los códigos y exigencias técnicas del canto son el reflejo de las condiciones culturales, éticas y estéticas de la sociedad en que se manifiesta. Uno de los códigos más relevantes dentro del canto clásico occidental son los tipos vocales, concepto que designa categorías convencionales de voces humanas cantadas en función del ámbito del extremo grave al extremo agudo de la voz. Desde al menos finales del siglo xviii, estas categorías también contemplan el sexo. Por las causas fisiológicas que expondremos, y que se deducen del tamaño de las cuerdas vocales en cada uno de los dos性 –cuando están normalmente desarrollados–, al hombre y a la mujer se les presuponen ámbitos diferenciados de fona¹, aunque estudiaremos cómo estas presunciones también están influenciadas o sesgadas por convenciones culturales. Al hombre se le presupone una extensión potencial del Do¹ al Do⁴, a la mujer uno entre el Fa² y el Fa⁵². Esto es, en el canto clásico, cantantes varones y cantantes mujeres suelen fonar a la distancia de una octava. A mediados del siglo xx ha «surgido» un tipo vocal masculino que podría desafiar esas convenciones, por cuanto es una categoría vocal que fona en un ámbito que va desde al menos el La² hasta como mínimo el Mi⁴/Fa⁴. Ese tipo vocal es designado hoy en día de forma ampliamente generalizada como *contratenor* en los idiomas inglés, español y francés, y también, en competencia con otros términos, en alemán e italiano³. Esta investigación, desarrollada a comienzos del siglo xxi, pretende establecer una serie de

¹ A todos los efectos a lo largo de este trabajo utilizaremos, salvo en las citas en idioma original, el sistema de notación franco-belga: La³/segundo espacio de clave de Sol = 440 hz.

² Esta es, por ejemplo, la propuesta de Rudolf Kloiber, basada en roles del gran repertorio canónico. Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, Regensburg, 1951, *apud* Thomas Seedorf, «Stimmgattungen», 4-5, en T. Seedorf (ed.), *Gesang*, Kassel, Bärenreiter, 2001, pp. 96-107.

³ Aunque veremos cómo los términos *Kontratenor* o el anglicismo *countertenor* se utilizan coloquialmente en alemán, al igual que *controtenore* en italiano, la literatura más académica prefiere los términos vernáculos de *Alt* o *Altist*, *alto* o *contralto*.

conceptualizaciones sobre un tipo vocal que aparece en la década de 1940, hace unos setenta años.

Visto esto, y como punto de partida, el contratenor, y cualquier otro tipo vocal, vendría determinado por cuatro factores básicos que cabría enumerar en el siguiente orden, del supremo grado de determinismo fisiológico al de mayor incidencia de influjo cultural: el sexo, el desarrollo fisiológico, el ámbito melódico y el patrón de fonación. Concretaremos a lo largo de este libro su relevancia.

- El sexo: con un paso normalizado a la pubertad o madurez, las cuerdas vocales del hombre son sustancialmente mayores que las de la mujer, y la dimensión del cuerpo vibrador favorece un ámbito de fonación más agudo para la mujer y más grave para el hombre.
- El desarrollo fisiológico: el niño –y niña– posee unas cuerdas vocales aún algo más pequeñas que las de la mujer adulta, por lo que su ámbito fonatorio potencial es similar al de aquella y más agudo que el del hombre adulto. Un desarrollo patológico o una intervención cara a detenerlo –castración quirúrgica– tienen la potencialidad para impedir el crecimiento de las cuerdas vocales, de suerte que un sujeto hombre adulto podría disponer de un ámbito fonatorio potencial similar al del niño o la mujer adulta.
- El ámbito: la capacidad para fonar en un ámbito melódico determinado ha sido el criterio básico y primordial a la hora de establecer tipologías vocales a partir de los tipos humanos que cantaban una parte compositiva de una altura dada. Pero, además, a la inversa, el ámbito de una partitura puede indicar con frecuencia el sexo y fisiología del tipo vocal que puede o pudo abordarlos, así como los patrones fonadores o «registros» necesarios, si se cuenta con un conocimiento de su alcance.
- El modo fonatorio: es de conocimiento empírico generalizado y de suficiente sustento científico que cada sexo puede fonar en unos patrones básicos que generan sucesiones de sonidos similares. Estos patrones básicos, o su resultado, los sonidos consecutivos –«registros»–, son dos: uno que actúa en un ámbito sonoro más grave, y otro apto para sonidos más agudos, «falsete» en el hombre, «cabeza» en la mujer, entre otras nomenclaturas. Veremos cómo hay una suposición implícita en el canto clásico occidental en el sentido de que al hombre le es propio ese modo más grave –«ordinario», «de pecho»–, mientras que a la mujer le es propio el más agudo, «el de cabeza». La identificación de la naturaleza y alcance de ambos patrones en los dos sexos es determinante para reconocer determinados tipos vocales, por cuanto la sucesión de sonidos producidos por cada uno de estos patrones es percibida con harta frecuencia como de una naturaleza tímbrica distintiva. Y es evidente que la cualidad sonora es un ingrediente esencial en un tipo vocal, como también lo es en un instrumento.

En realidad, estos cuatro parámetros podrían servir para identificar cualquier tipo vocal, pretérito o presente, y, si se relativizan las etiquetas propias del canto clásico occidental –tenor, bajo, soprano–, incluso serviría para el canto de cánones populares, donde los modos fonatorios están mucho menos generizados⁴ y es usual que la

⁴ Ahondaremos en este punto a lo largo de este libro.

mujer utilice el primer modo, grave, o el hombre utilice el más agudo, el denominado «falsete».

El objeto de este libro es ofrecer una definición exacta de lo que se entiende por contratenor, referenciando este término como el tipo vocal actual catapultado como solista a la escena de conciertos desde la década de los cuarenta. Cuando quede margen de ambigüedad o discrecionalidad sobre el alcance de un término, efectuaremos una propuesta fundamentada y razonada que lo delimita con propiedad y adecuación. Nuestra intención es localizar el origen y razón del término *contratenor*, cómo ha sido valorado y en qué medida se ha extendido a diversas lenguas. Asimismo, se contrastará, analizará y delimitará frente a términos aplicables a tipos vocales de naturaleza análoga en función, ora de ámbito, ora de producción vocal, como los tenores agudos –y los haute-contres⁵– y los sopránistas. Se pretende valorar a qué mecanismos responden las dinámicas de recepción que detectamos. Asimismo, se rastreará la existencia histórica de un tipo vocal equivalente al contratenor actual en términos de la definición del mismo que vamos a exponer, y, en su caso, identificaremos tipos análogos en términos de ámbito o producción vocal. A partir de los hallazgos efectuados en torno a dicha cuestión, analizaremos si la aparición del contratenor actual en la década de 1940 es una «recuperación» o una «reinvención» de un tipo vocal histórico. También vamos a indagar en su recepción según el modo de producción vocal cuyo uso exclusivo se le presupone utilizar y que es tradicionalmente conocido como «falsete», así como detectar eventuales modelos de valoración en función del mismo. A la vista de lo que inicialmente hemos planteado, resulta relevante discernir si la altura de la voz hablada, y especialmente de la cantada, viene unívocamente condicionada por el sexo y, en esa medida, valorar la eventual «generización» de la voz del contratenor. Por cuanto hay una percepción de que ese «falsete» es un modo de producción vocal diferenciada de la del «habla» habitual y del canto masculino en el canon occidental, cabe cuestionarse si es exactamente el caso.

La posibilidad de establecer conceptualizaciones sobre estas cuestiones tiene notable relevancia por su capacidad para iluminar interrogantes que afectan de forma directa a los campos de la teoría cultural sobre el canto, a la recepción del canto de canon clásico, a la actual praxis interpretativa históricamente informada, a la praxis interpretativa del canto en el pasado histórico, a la eventual generización de la voz cantada y al alcance de los determinantes fisiológicos y culturales en la voz cantada, concretamente de canon clásico occidental.

El contratenor, como cantante solista y en los términos en que se define, es una novedad casi absoluta en el canto clásico occidental, como mínimo desde comienzos del siglo XIX. El tipo vocal ha adquirido en poco más de medio siglo, y especialmente en los últimos veinte años, una muy considerable relevancia mediática y musical, con la emergencia de auténticas «superestrellas» de esta cuerda. Es un tópico de alto interés estético y socio-musical la cambiante, variada y a veces polémica recepción que suscita el tipo vocal estudiado en función de una altura de la voz cantada que a veces se percibe como propia o exclusiva de la mujer, así como su recurrente asociación con

⁵ Se escribirá haute-contre sin resalte tipográfico cada vez que se refiera a este tipo vocal con identidad propia de forma genérica, a fin de normalizarlo en lengua española. Cuando se refiera a la parte vocal, a un tipo del pasado histórico o vaya en conjunto con otros términos extranjeros, se aplicará resalte tipográfico. Es el mismo criterio a seguir con el tópico del libro, el contratenor, y también con el sopránista.

los cantantes castrados. Este punto sitúa al contratenor como un relevante sujeto en el campo de los estudios de género.

Por añadidura, la praxis interpretativa historicista desde aproximadamente los años cincuenta de la pasada centuria ha hecho uso de los actuales contratenores para muchos roles creados para diversos tipos vocales no idénticos al contratenor, como el castrado, o para tipos vocales masculinos para los que no hay consenso o existe polémica sobre su modo de producción vocal –determinante como se ha esbozado, y veremos con detenimiento, en el resultado tímbrico–. En esta línea, este tema es central para el estudio de la praxis vocal histórica. Los términos actuales referidos a tipos vocales no tienen que ser equivalentes a los términos en otros momentos históricos en cuanto a los parámetros de ámbito, modo de producción vocal e incluso sexo.

En última instancia, y sin intenciones de autolimitación, la emergencia del tipo vocal del contratenor es un catalizador potencial a la hora de cuestionar y contextualizar convenciones y percepciones consagradas del canto clásico occidental: la inmutabilidad o estatismo de los tipos vocales o una generización radical de la voz cantada.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El canto ha sido objeto de una literatura abrumadoramente copiosa por parte tanto de pedagogos vocales como de críticos musicales. Los objetivos de estas publicaciones son, respectivamente, de naturaleza docente, cuando transmiten técnicas que aplicar al canto clásico, o en el segundo caso, de naturaleza preferentemente divulgativa, con la meta de establecer tipologías vocales, en ocasiones describir recursos técnico-estilísticos, propuestas más o menos personales sobre los tipos vocales más adecuados o idóneos para los respectivos repertorios, así como ejemplos de cantantes individuales.

En última instancia, los propósitos de esta literatura y el currículo de sus autores no suelen ni tienen por qué ser académicos, y en ello cabe residenciar, lógicamente, la ausencia de un enfoque metodológico y discursivo de base científica. Por añadidura, críticos y pedagogos habitan y sienten el mundo del canto con un apasionamiento deudor de sus vivencias, currículos y gustos –muchos pedagogos han sido cantantes profesionales–, y este componente emocional, en sí mismo legítimo, puede hacer peligrar la objetividad y la ecuanimidad discursivas.

Estos trabajos nos han resultado de extraordinario interés como fuente primaria a la hora de detectar o valorar los prejuicios hacia el tipo vocal contratenor o hacia el concepto fonatorio de «falsete», pero no como un referente científico-vocal, no únicamente por los enfoques que sobre esos conceptos se vierten, y que resultan con frecuencia displicentes, sino también porque las fuentes foniáticas punteras están casi absolutamente ausentes y escasea un acercamiento científicamente sustentado en relación con el modo de producción vocal, «falsete», que caracteriza e identifica al tipo vocal estudiado, el contratenor. Una definición de un tipo vocal que canta en un ámbito más agudo que el que se presupone «natural» al hombre pasa de forma inexcusable por una definición fisiológica del fenómeno vocal.

Por su parte, la musicología académica se ha ocupado del canto esencialmente a partir del campo de la praxis interpretativa histórica. Desde esos presupuestos y cara a este texto, sus resultados sólo tienen la máxima trascendencia con el objeto de rastrear la existencia histórica del contratenor. Sin embargo, rastrear la realidad del tipo vocal

concreto pasa por una definición del mismo, no tanto en términos de sexo y ámbito, pues estos son evidentes empíricamente, sino en cuanto a la naturaleza del modo de producción vocal que les permite la fonación en ese ámbito agudo y con esa cualidad tímbrica que algunos califican de «femenina». En este sentido, nos ha interesado la producción académica que hace referencia a tipos vocales análogos al actual contratenor: hombres adultos no castrados, que canten una línea de alto o partes en ámbito de alto o mezzosoprano. En la medida en que los actuales sopránistas –sopranos varones adultos– están también en la escena de concierto, etiquetados como tales o como contratenores, tienen asimismo interés las eventuales referencias históricas a soprano adulto no castrado.

Dentro de esta literatura, hay, por un lado, un corpus bibliográfico donde el acercamiento al fenómeno del canto es tangencial, en la medida en que el objeto de su estudio es abordar la obra de un compositor o la creación musical en un centro de producción musical determinado. En estos casos, la información arrojada puede incluir datos sobre los cantantes involucrados en tales actividades e identificar algunos tipos vocales, como los castrados y los niños. También hay ya una sustancial literatura que aborda directamente y con considerable rigor la escritura para cantantes coristas o solistas de determinados compositores o en determinadas épocas, así como intérpretes concretos.

En el seno de este segundo bloque de literatura ya académica, han abundado las polémicas sobre la eventual identidad vocal de tipos vocales o cantantes concretos del pasado. Las polémicas han arreciado en torno a la naturaleza de la emisión de cantantes varones en ámbito o parte de alto, y muy concretamente del *countertenor* inglés de la Restauración y el *haute-contre* francés del mismo periodo y del siglo XVIII. Esta línea investigadora ha sido muy probablemente estimulada por la recuperación de esos mismos repertorios y la necesidad de encontrar unos sustitutos vocales análogos a los históricos. De hecho, parte de esos debates ha tenido al contratenor actual como consciente o inconsciente telón de fondo, pues el punto de mayor polémica ha sido, y con aparente justificación, si esos u otros cantantes altos fonaban en «falsete» o no. Si no era «falsete», en teoría no serían equivalentes a los actuales contratenores. Pero si no cantaban en «falsete», ¿cuál era el modo de fonación utilizado?

En teoría sería el registro que el varón adulto utiliza de forma mayoritaria en el habla y en el canto, ese «modo grave» que ha sido denominado con varios términos, entre los cuales los de «registro de pecho» o «registro modal» son los más habituales. Ha sido de interés observar en este sentido cómo el modo de producción vocal de otros tipos se da virtualmente por supuesto, salvo cuando se mencionan observaciones sobre el uso del «falsete» por parte de cantantes etiquetados como tenores. Esto es, se presupone la existencia de dos medios de producción vocal masculina, una normal y el «falsete», pero nunca hay un posicionamiento de partida y claramente definido en cuanto a la identidad de los modos de producción vocal masculinos, ni mucho menos de ambos sexos, bien sea en forma de apartado previo, bien de referencias foniáticas. De esa manera, la tarea de discernir si unas partes o papeles determinados eran cantados en «falsete» o en voz «normal», o en una mezcla de ambos, surge de valoraciones empíricas sobre el alcance de ambos modos de fonación. Estas valoraciones parecen con harta frecuencia razonables y sustentadas, pero ello no obsta para que sean en definitiva extrínsecas al contratenor actual. A la hora de extraer todo su potencial documental se requiere una teoría científica e integrada de la fonación en el ser humano.

Son pocos o prácticamente inexistentes los artículos musicológicos que abordan de forma específica y directa al contratenor actual⁶. El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980⁷ define *countertenor* como una línea en polifonía renacentista o como un alto masculino, pero no se establece una relación clara entre uno y otro concepto. El modo fonatorio de «falsete» aparece en referencia a los altos eclesiásticos del siglo XIX, punto desde donde se aborda la figura de Deller como un «revitalizador» de ese tipo vocal en calidad de solista. En la misma edición se define el «falsete» como «el ámbito de tiple producido por la mayor parte de los cantantes masculinos adultos mediante una técnica ligeramente artificial por la que las cuerdas vocales vibran en una longitud más reducida que la habitual»⁸ y hay una breve explicación de cómo se comporta el aparato fonador en ese modo y el «modo habitual». En ese sentido, el *New Grove* de 1980 no acierta a definir el tipo vocal, en parte porque el término *alto masculino* es vago en cuanto a identidad fisiológica –no se especifica que sea un adulto no castrado, lo que empíricamente son–. Por otro lado, al afirmar que Alfred Deller revitalizó esta voz y resucitó el término *countertenor* para denominarla, se sugiere que el tipo vocal había tenido continuidad, pero no así el término para designarlo. De este modo, no queda explicitado el alcance histórico del término como tipo vocal, mientras el contemporáneo tampoco queda absolutamente cercado, por la parquedad del referente fonatorio característico, el *falsetto*, y porque la entrada sobre este concepto, escrita por un tercer autor, lo presenta como un modo de fonación no integrado en un marco teórico general y estigmatizado por la etiqueta de «artificialidad».

En la edición de 2001⁹ del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el contratenor es definido como una voz masculina aguda, «originalmente y aún usualmente en ámbito de alto», aunque propone que el término es aplicable a cualquier voz masculina adulta más aguda que la de tenor. Da cuenta del origen de este término en una línea polifónica de la Baja Edad Media y el Renacimiento. Tras un breve recorrido por este concepto se apunta que se ha escrito repertorio –se sobreentiende que de canon clásico– para solistas masculinos agudos que usualmente empleaban «falsete» «de forma exclusiva o parcial», apuntando que este es un término coloquial para llamar al «segundo modo de fonación» o «puro registro de cabeza» –contrapuesto a «primer modo de fonación»–. También se dice que este tipo de voz fue denominado, según los países y momentos, con otros términos. A continuación, el artículo gira para cercar el término *countertenor*¹⁰ a través del uso de ese «segundo modo de fonación» a lo largo de la historia. Eso permite sugerir que este tipo vocal desaparece como solista en el siglo XIX, pervive como corista eclesiástico de la Iglesia de Inglaterra y es rescatado como solista

⁶ En este momento, y de cara al objeto de estudio, no contemplamos las voces que se refieren a líneas o partes compositivas, como *contratenor*, cuando aparece en su forma latina, *contratenor altus*, *altus*, o conceptos aún más genéricos como *alto* o *contralto*.

⁷ O. Jander, «Countertenor», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, Londres, Macmillan, 1980, p. 854.

⁸ Traducción del autor sobre el original. V. E. Negus, y O. Jander, Owen, «Falsetto», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, Londres, Macmillan, 1980, p. 375.

⁹ P. Giles, «Countertenor», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, vol. 6, Londres, Macmillan, 2001, pp. 571-573.

¹⁰ El término ha sido variadamente deletreado como *counter-tenor*, *counter tenor* y *countertenor*, que es la que ha acabado por establecerse de forma generalizada. No trataremos esta cuestión por ser un tema muy menor, que no ha generado debate significativo y que carece de implicaciones en ninguna de las cuestiones relevantes que pretendemos abordar a lo largo de este libro.

con Alfred Deller con el término *countertenor*. A continuación, da cuenta de definiciones enfrentadas del *countertenor* –implícitamente el tipo actual–, referenciando corrientes de opiniones, y ahí efectúa una propuesta de tipos de contratenor, que es personal por cuanto no se refiere a un tipo histórico. Esa propuesta a su vez se relaciona con comparaciones con tipos históricos de, hace algún tiempo, incierta naturaleza fonatoria como el *haute-contre* francés. Acaba considerando al contratenor como el supuesto representante de una técnica vocal pretérita, y más versátil, implícitamente caracterizada por el recurso discrecional según las necesidades a ese «segundo modo de fonación», «falsete».

Por su parte, la entrada para *falsetto*¹¹ en la misma obra retoma, en el epígrafe de «consideraciones fisiológicas», el artículo de la edición original, de sir Victor Negus, en esta ocasión co-firmado por Owen Jander, quien presumiblemente revisó la aportación del autor previo, ya fallecido. Hay una sustancial variación respecto al *Ngdmm*, de 1980, por cuanto ahora se apunta que *falsetto* es

el ámbito de tiple producido por la mayor parte de los cantantes masculinos adultos con una técnica por la que las cuerdas vocales vibran en una longitud más corta de lo usual, conocido como «segundo modo de fonación». Asociado normalmente con la voz masculina, aunque a disposición de la mujer y utilizado por ella, el modo fonatorio conocido como «falsete» ha sido equiparado a «antinatural» en oposición a «natural», en parte por un uso filológico engañoso. El término correcto, segundo modo de fonación, se prefiere aquí tanto a «falsete» como a «registro puro de cabeza»¹².

Las explicaciones sobre el *modus operandi* de ese segundo modo de fonación son contrastadas con la del primer modo de fonación –«registro de pecho», «ordinario» o «básico»–, pero no se especifica claramente si estos procesos sólo ocurren en el varón o también en la mujer, y las referencias bibliográficas son las mismas que en la edición anterior¹³. El uso histórico del *falsetto* corre a cargo del autor de la entrada *countertenor*, Peter Giles, de quien nos ocuparemos a continuación.

Así pues, el *New Grove* de 2001¹⁴ también ofrece una definición poco concreta, pues habla de una voz masculina aguda, usualmente en ámbito de alto, dejando a la ambigüedad otras eventualidades, y no incluye una referencia al modo de fonación. Este aparece en el desarrollo, no en la definición, y es el «falsete», pero no se concreta en qué medida debe ser utilizado, para «cualificar» para la etiqueta de contratenor. Por añadidura, y en la medida en que el término es contemplado también en su evolución histórica, no queda clarificada la relación exacta de la(s) acepción(es) históricas con el tipo vocal actual, ni la de este con otros términos aplicados a terminologías, pretéritas o no, sobre tipos vocales análogos o similares.

¹¹ V. E. Negus, O. Jander y P. Giles, «Falsetto», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, vol. 8, Londres, Macmillan, 2001, pp. 537-538.

¹² *Ibid.*, p. 537. Traducción del autor a partir del original.

¹³ G. M. Ardran y D. Wulstan, «The Alto or Countertenor Voice», *Music and Letters* 48, 1, (1967), pp. 17-22; G. Welch, D. C. Sergeant y F. MacCurtain, «Some Physical Characteristics of the Male Falsetto Voice», *Journal of Voice* 2, 2 (1988), pp. 151-163.

¹⁴ Giles, «Countertenor», cit., pp. 571-573.

En 1992, el *New Grove Dictionary of Opera*¹⁵ también había ofrecido una entrada al término *countertenor*, donde se definía como una «voz masculina de ámbito entre tenor y alto» con un ámbito habitual entre Sol² y Re⁴ o Mi⁴. Su referencia a los repertorios donde es utilizada deja claro que se refiere al tipo vocal contemporáneo. A continuación, y en relación con el origen del término, una parte compositiva, se debate si es adecuado para el tipo vocal contemporáneo o para un tipo de tenor agudo con un paso inadvertido al «falsete». El resto de la voz se refiere a la génesis, desarrollo y papel del tipo vocal contemporáneo en la actual praxis interpretativa. Esta entrada es aún más inconcreta que las anteriores, por cuanto ni define un claro ámbito de alto, ni establece en la definición el modo de emisión que lo identifica, que sólo se hace implícito en el discurso ulterior.

En 2009, *The Cambridge Handel Encyclopedia* ofreció una entrada para *countertenor* firmada por el contratenor y musicólogo Nicholas Clapton¹⁶. El autor repasa la práctica interpretativa en la obra haendeliana y efectúa observaciones atinadas sobre el uso del término, pero no propone ninguna definición concreta para el *countertenor* händeliano ni para al actual, más allá de la definición *falsettists*, carente de explicación foniática.

Cabe finalizar mencionando los muy recientes escritos de Bradley K. Fugate, cantante y pedagogo, quien efectúa sugerentes aportaciones teóricas en el terreno de género y percepción, sin afrontar apenas la definición e identidad foniática del tipo vocal, cuestiones de praxis interpretativa o su existencia histórica¹⁷.

Los libros o investigaciones específicamente dedicados al contratenor apenas han podido llegar a conclusiones y construcciones relevantes por su insuficiencia para responder a una serie de preguntas de naturaleza foniática e histórica, sin cuya respuesta siquiera provisional o aproximativa, una definición sólida del contratenor contemporáneo y una investigación sobre tipos vocales similares o análogos del pasado se ven abocadas al fracaso.

Ahí radican las debilidades metodológicas de los trabajos de Peter Giles, Lynelle Frankforter Wiens, Alessandro Mormile, el colectivo editado por Corinna Heer, Arnold Jacobshagen y Kai Wessel, el monográfico de Heer y el de Daniel Guzmán¹⁸, los únicos localizados que persiguen un cerco más o menos global al tema.

¹⁵ J. B. Steane, «Countertenor», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1, Londres, Macmillan Reference Limited, 1992-2001, p. 999.

¹⁶ N. Clapton, «Countertenor», en A. Landgraf y D. Vickers (eds.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 172.

¹⁷ B. K. Fugate, *The Contemporary Countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception*, tesis para el grado de doctor en Filosofía, Boston University, School of Musicology and Ethnomusicology, 2016; B. K. Fugate, «A Voice on the Edge: Phenomenology, Acoustemology, and the Counter-Tenor», 2010, en *Academia.edu* [<https://bu.academia.edu/BradleyFugate>], consultado el 15 de enero de 2017.

¹⁸ P. Giles, *The Counter-Tenor*, Londres, Frederick Muller Limited, 1982; L. F. Wiens, *A practical and historical guide to the understanding of the Counter Tenor Voice*, tesis de máster, Indiana University, 1987; P. Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor: a study of the male high voice family*, Aldershot, Scholar Press, 1994. Desde una perspectiva más reduccionista, centrada en la difusión contemporánea del contratenor y su papel en el campo operístico, con escasas pretensiones ni conclusiones foniáticas e históricas véase A. Mormile, *Controtenori. La rinascita dei «nuovi angeli» nella prassi esecutiva dell'opera barocca*, Varese, Zecchini Editore, 2010; C. Herr, A. Jacobshagen y K. Wessel (eds.), *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Maguncia, Schott, 2012; C. Herr, *Gesang gegen die «Ordnung der Natur? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel, Bärenreiter, 2013; D. Guzmán, *La voz de contratenor. Características y abordaje técnico*, Buenos Aires, Akadia Editorial, 2015.

Estos autores abordan el tópico partiendo de la preexistencia de un término significante que es el «contratenor» y que al hilo de la argumentación se presenta en referencia al tipo vocal actual. En la medida en que ese preconstructo no es definido, el discurso ulterior se construye sobre un interrogante de partida, por cuanto el lector puede –y a veces también lo parecen los propios autores– quedarse en la duda de la naturaleza exacta del tipo vocal estudiado, que como preconstructo y referente se limita exclusivamente al término no definido de «contratenor».

A partir de ese término, para el que no se ha establecido un significado, se efectúa un recorrido por su presencia histórica. Sin una definición del tipo vocal cuya existencia se pretende rastrear, este recorrido histórico, en ocasiones errático y variablemente fundamentado, sólo puede limitarse necesariamente a un rastreo de cantantes etiquetados como «contratenores» y, en ocasiones, a cantantes que utilizan el «falsete». Pero es que hasta ese punto del discurso no se ha definido explícitamente al contratenor como «falsetista» y mucho menos se ha definido foniátricamente lo que supone el «falsete» en términos de modo de producción vocal. Creemos que con esta metodología todo el recorrido histórico, que cumple con la función discursiva e ideológica de defender la existencia histórica del «contratenor», se ve sustancialmente cuestionado por varias razones.

En primer lugar, no se puede argumentar la existencia o no de un sujeto que no ha sido definido. El simple rastreo histórico del término *contratenor* carece del más mínimo valor, no sólo por la ausencia de definición, sino porque cualquier término históricamente evolutivo tiene la alta potencialidad de ser cambiante o polisémico. Finalmente, cada ejemplo de «contratenor» o «falsetista» no puede ser analizado en su identidad fonatoria, básicamente porque tal análisis requiere necesariamente un marco referencial de base científica sobre la naturaleza de la fonación cantada en el ser humano. En el caso de estos autores, a ese recorrido histórico sucede una propuesta de explicación foniática, que se presenta problemática y no resolutiva por diversas razones.

Carece de sentido efectuar precisiones foniáticas cuando ya se le ha dado identidad y existencia a un constructo vocal de naturaleza fonatoria no explicitada.

Si bien estas tres monografías datan respectivamente de 1982, 1987 y 1994, cuando no habían salido a la luz muchas de las nuevas investigaciones que apuntaremos en nuestro texto, sí había referentes de cierto valor que no aparecen consultados en unas bibliografías exclusivamente anglosajonas y relativamente parcas en el campo foniático para la complejidad del tópico objeto de estudio¹⁹.

¹⁹ Peter Giles (1982) da una bibliografía de sólo 11 referencias a obras foniáticas o pedagógicas. Lynelle Frankforter Wiens (1987) da una bibliografía con tan sólo cuatro referencias foniáticas o de pedagogía vocal. De ella están ausentes la entonces ya publicada M. Castellengo, B. Roubeau y C. Valette, «Study of the acoustical phenomena characteristics of the transition between chest and falsetto», *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference, Royal Swedish Academy of Music* 46 (1985), pp. 113-125, y el esencial prontuario de Cornut, que recoge las investigaciones de Roubeau e Hirano. Véase G. Cornut, *La voix*, París, PUF, 1983. Peter Giles (1994) no ofrece un listado de bibliografía completa, sino que esta aparece en notas al pie, y, si bien recoge a Sundberg (1987), no se refiere a Cornut, que sólo ha aparecido en francés y muy recientemente en español. Creemos que sólo el prontuario de Guy Cornut hubiera ofrecido un marco temprano pero suficientemente sólido para el esbozo de un marco fonatorio general. Por su parte, Mormile (2010) da una bibliografía general de tan sólo 30 referencias, de las cuales tan sólo una es de naturaleza foniática o pedagógica; resulta muy notorio que recoja las publicaciones de alta divulgación científica en la web del foniatra italiano especializado en canto Franco Fussi, de cuyas relevantes aportaciones en cuanto a los modos de fonación saca muy poco partido.

Wiens efectúa aproximaciones a la praxis interpretativa. Giles también la aborda con cierta vaguedad, así como cuestiones de recepción, donde efectúa varias aportaciones sugerentes. Mormile, por su parte, sólo se acerca al papel del contratenor en roles para castrado. En cualquier caso, la ausencia de una definición del contratenor debilita o deja en un terreno movedizo una parte sustancial de sus discursos.

El volumen colectivo editado por Herr, Jacobshagen y Wessel contiene 16 artículos sobre el tópico del contratenor u otros relacionados, escritos en alemán, francés e inglés, donde diferentes autores abordan en capítulos independientes cuestiones o períodos referenciales sin una unanimidad terminológica ni marco foniátrico común o consensuado. Y el pequeño epígrafe sobre producción vocal, de tan sólo ocho páginas, únicamente se refiere a la fisiología vocal masculina, no despeja el estatuto del «falsete» como recurso normalizado ni lo pone en relación con el modo de producción vocal agudo de la mujer o el niño, dejando lo que se continúa denominando como *Falsett* en una consideración potencialmente marginable²⁰. Similar suerte corre el voluminoso y algo errático recorrido histórico de la monografía de Corinna Herr, quien mete en un mismo hilo discursivo al contratenor y al castrado, sin definiciones ni diferenciaciones, más preocupada por cuestiones de género y estética insuficientemente sustentadas. Pese a utilizar con constancia términos relativos a los modos de producción vocal²¹, no los define o explicita con sustento y claridad. De hecho, el único acercamiento foniátrico se titula «Voz de falsete y teoría de los registros vocales en el siglo XX», no ofrece definiciones claras ni una teoría integrada para ambos sexos, sólo se extiende durante seis páginas y, en un volumen de 509 páginas, lo aborda en la 445, casi al final del libro.

El ensayo del contratenor argentino Daniel Guzmán, quien se presenta como licenciado y doctorando en Fonoaudiología, mezcla indiscriminadamente contratenores y castrados, aborda con desorden cuestiones históricas, conceptuales y pedagógicas, carece de una propuesta fonatoria integrada y todos los grandes referentes científico-foniátricos del último medio siglo están ausentes del discurso y la bibliografía.

El más sólido es el del musicólogo S. Ravens *The Supernatural Voice. A history of high male singing*²², pero presenta tres hándicaps relevantes cara al estudio del «contratenor»:

1. Como reza el título, la obra se dedica al canto masculino muy agudo e incluye, por tanto, tenores altinos, castrados o niños.
2. No hay propuesta de partida sobre los principios mecánicos de la fonación y los mecanismos en ambos sexos, lo cual se salda con observaciones equívocas en la correlación de los términos *registro de cabeza* y *falsete*.
3. Como un musicólogo empeñado en demostrar la histórica marginalidad del canto masculino en «falsete», se salta evidencias notables y llega a conclusiones muy cuestionables a fin de retrasar mucho la aparición del «alto masculino adulto falsetista».

²⁰ M. Echternach y B. Richter, «Falsett – Stimmwissenschaftlichen Untersuchungen», en Herr, Jacobshagen y Wessel (eds.), *op. cit.*, pp. 55-62.

²¹ Términos como *Sprechstimme*, *Bruststimme*, *Modalstimme*, *Falsett*, *Falsettstimme* o *Kopfstimme*.

²² S. Ravens, *The Supernatural Voice. A history of high male singing*, Woodbridge, The Boydell Press, 2014.

En última instancia, aunque estas publicaciones entrarían teóricamente más en el campo musicológico que en la literatura de crítica o pedagogía, tampoco responden estrictamente a los presupuestos de la disciplina, exceptuando a Ravens. Peter Giles fue un alto en la catedral de Ely y luego en la londinense catedral de San Pablo y, al escribir las primeras obras sobre este tópico, el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* le encargó la entrada *countertenor* para la edición de 2001. El tono de ambas publicaciones reseñadas no refleja un enfoque particularmente foniátrico o historiográfico, sino exclusivamente de praxis musical²³. Similar es el caso de Lynelle Frankforter Wiens, cuyo currículo es de cantante profesional y se doctoró en Música –no en Musicología– en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana. Actualmente es profesora de voz en el Conservatorio de la Universidad del Pacífico²⁴. Por su parte, Alessandro Mormile, en su propio libro, es presentado como un crítico musical *laureatto* (licenciado) en Historia del melodrama en la Facultad de Letras y Filosofía de Turín con una tesis sobre las óperas italianas de G. Meyerbeer²⁵. Corinna Herr dispone de un imponente currículum como doctora en Musicología, pero sus varias líneas de investigación no se han concretado en un interés aparente sobre las bases fisiológicas de la voz cantada.

En última instancia, las obras de enfoque global sobre el contratenor que más podrían acercarse a la disciplina de Historia y Ciencias de la Música parten de tres cantantes, un crítico musical y una musicóloga, y no aciertan a responder plenamente a cuestiones esenciales sobre la identidad vocal del contratenor, sobre las circunstancias de su emergencia como solista y sobre su evolución histórica como tal tipo vocal.

Aunque en el momento presente parecen estar encontrándose puntos de consenso científicamente sustentados y la literatura foniátrica aplicada al canto es copiosa y normalmente rigurosa, la complejidad del fenómeno de la fonación cantada ha prolongado mucho las investigaciones y ha dificultado la elaboración de una teoría general integral consensuada. En la fonación cantada se mezclan dimensiones acústicas y mecánicas. Afecta a un complejo órgano, la laringe, cuya observación directa presenta serias dificultades, y su funcionamiento está en relación con las dimensiones y posiciones de ese órgano en sí mismo y con los espacios resonadores, desde la propia laringe hasta las fosas nasales. No es de extrañar, pues, que muchos aspectos hayan quedado envueltos en una nebulosa. Además, se obtiene la impresión de que, en la literatura sobre el tema, que incluye no sólo la foniátrica sino la pedagógica y la crítica de divulgación, siguen pesando ideales y presupuestos estéticos que pueden influir en terminologías, valoraciones y enfoques.

De hecho, el estado de vaguedad y discrepancia foniátricas ha sido durante décadas tan notable como para dificultar extraordinariamente referentes sólidos, acordados

²³ El contratenor británico Peter Giles, autor de tres monografías pioneras sobre el tema, además de la mencionada entrada «countertenor» en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001, reconocía en su obra de 1982: «Esta no es la criatura intelectual de un musicólogo, sino de un músico activo...». Traducción del autor sobre el original. Véase Giles, *The Counter-Tenor*, cit., p. xii.

²⁴ Página web de la University of Pacific [<http://www.pacific.edu/Academics/Schools-and-Colleges/Conservatory-of-Music/Faculty/Lynelle-Frankforter-Wiens.html>], consultada el 16 de octubre de 2018. En nuestro poder obra una fotocopia de esa tesis –126 páginas con tres de bibliografía–, que, hasta donde hemos investigado, no ha sido publicada como libro.

²⁵ Nos ha sido imposible encontrar datos sobre si se trata de una tesis de grado o de doctorado, pero, dado que el título parece de licenciado, debe ser de grado.

y que establezcan un marco referencial de producción vocal, no sólo para el contratenor sino para todas las voces humanas y para la praxis vocal histórica. Las dificultades interpretativas desde el campo foniátrico han venido dictadas por una serie de puntos esenciales:

1. La enorme diversidad de nomenclaturas para designar los diferentes modos de fonación o sucesión de sonidos similares, «registros».
2. Nomenclaturas de patrones fisiológicos o sucesiones de sonidos de carácter subjetivo, propioceptivo o ambiguo, como «modal», *loft*, «pecho», «cabeza», «silbato»...
3. La recurrente aplicación de términos diferenciados para el hombre y la mujer, especialmente en el modo agudo, sugiriendo una percepción muy generizada de un órgano fisiológico que no muestra más dimorfismo sexual que el tamaño.
4. Dificultad para ofrecer patrones comunes a cada modo en los dos sexos.
5. Una explicación a menudo vaga o no coincidente del *modus operandi* de cada modo fonatorio.
6. Ambigüedad terminológica y de definición o falta de consenso sobre fenómenos como la «voz mixta».

En relación al contratenor en concreto, devienen problemáticos cara a su conceptualización y valoración:

1. El recurso al algo equívoco y potencialmente contaminado término de «falsete», que se refiere al «modo de producción vocal masculino agudo» y que este tipo parece utilizar de forma hegemónica.
2. La aplicación de dos términos diferentes para el «modo agudo» del hombre y de la mujer, sin que en muchas ocasiones se expliciten las diferencias fisiológicas que justifican la diferencia, máxime cuando el «modo de fonación grave» de hombres y mujeres es con mucha mayor frecuencia designado con un mismo término, como «pecho» o «modal».
3. El término *registro de cabeza*, que puede aludir al «modo agudo» de la mujer, pero ocasionalmente también al «falsete», y a la extensión aguda de la voz masculina cuando presenta las mismas características tímbricas que el «modo grave» masculino.
4. La vaguedad con que se aborda el funcionamiento fisiológico y la terminología de esta última voz masculina, seña de identidad del tenor contemporáneo.
5. Algunas definiciones, incluso de fuentes musicológicas o pedagógicas, que califican el «falsete» de artificial.

En este campo sembrado de malentendidos, sobrentendidos, superposiciones y vaguedades terminológicas o incertidumbres fisiológicas, el estudio de las materias musicales íntimamente vinculadas con la voz cantada se puede volver irresoluble. Un marco referencial general es esencial, por cuanto los discursos recurrentes sobre la «artificialidad» o «naturalidad» del «falsete» y del contratenor sólo pueden ser valorados, y en su caso contestados, en un marco que incluya todas las tipologías vocales. Es obvio que si algo es intrínsecamente «artificial» es porque hay otras categorías que se presuponen «naturales». Y ya hemos visto cómo la asociación cultural del canto femenino con un ámbito conceptualizado como agudo, y del canto masculino con uno grave,

arroja sobre el efectivo ámbito agudo del contratenor la sospecha o estigma del «afe-minamiento». Esas categorías ideológicamente sesgadas sólo se pueden calibrar desde un sustento científico establecido.

DESARROLLO DEL TEMA DE ESTUDIO

El problema musicológico estriba en una serie de interrogantes concatenados.

1. Es aparente e intuible que las obras y voces de obras de consulta centradas en el término *contratenor* son referenciales, se hacen eco o responden a la emergencia de un tipo vocal solista, que se etiqueta con tal término, y para cuya naturaleza vocal –ámbito y modo de fonación–, orígenes y evolución histórica no hay criterio unánime, o reina la inconcreción y la vaguedad. En este punto hay un único consenso, más implícito que explicitado, en el sentido de que el contratenor es un varón adulto no castrado, esto es, que ha efectuado una normalizada evolución a la pubertad y canta en un ámbito convencionalmente conceptualizado de alto.
2. Aun así, el modo de fonación o patrón fisiológico de funcionamiento vocal es un tema prioritario en el tópico abordado. Por un lado, hay la percepción empírica de que el contratenor utiliza un modo fonatorio diferenciado del propio del habla –y del ordinario en el canto masculino clásico–, que es el que le permite abordar ámbitos más agudos de lo que es abordable por la voz denominada de tenor y las otras tipologías graves en un registro «ordinario». Por otro, si no siempre como parte de la definición, cualquier enfoque sobre la voz de contratenor se ha visto vinculada a la generalizada práctica de ese modo de fonación diferenciado del «ordinario» y que se denomina con el algo equívoco término de *falsete*.
3. En relación con lo expuesto, cabe destacar que no hemos encontrado publicaciones en que se contemple el «modo fonatorio» como criterio de definición de un tipo vocal y, si este es en nuestra opinión y a día de hoy un criterio relevante, hay causas para que sea generalmente ignorado. Como se verá en su momento, los tipos vocales y sus criterios clasificatorios tal como han sido recibidos a lo largo del siglo xx han respondido a un ideal de emisión y de repertorio de origen decimonónico, cristalizado y consolidado como canónico en el siglo xx. Más allá de las dudas, lagunas y disensiones en cuanto al número, naturaleza y nomenclatura de esos «patrones fonatorios», ese ideal romántico propuso y propone un tipo de emisión masculina en un único «modo grave», el «ordinario», «de pecho» o «modal», por mucho que intente disimularse con la mención a un segundo «registro» para su extensión aguda. Como también se verá, y por su parte, la mujer en canto clásico recurre poco al «modo grave» y, en cualquier caso, el recurso a este puede pasar más inadvertido por las causas fisiológicas que apuntaremos. Sin embargo, se verá cómo en la praxis vocal histórica las voces masculinas –púberes o castradas– podían fonar en los dos «modos» o incluso sólo en el modo «agudo». Cantando sólo en «modo agudo» el contratenor ha reintroducido una praxis que tuvo que cristalizar en algún momento del pasado histórico, mientras la interpretación históricamente informada ha fomentado

deliberadamente la introducción de técnicas pretéritas, plasmadas en tipos de tenores recurriendo a ambos «modos». Sean estos tipos idénticos o no a otros del pasado, su probable analogía y su cierta existencia contemporánea son una razón de importancia por la que reivindicamos el «modo fonatorio» como un relevante criterio de clasificación vocal.

4. Igual importancia tiene el estado fisiológico en relación a la maduración sexual, un criterio de aparente menor incidencia para el tópico investigado y, sin embargo, relevante. Al fin y al cabo, la peculiaridad del contratenor es su canto en un ámbito muy agudo que presuntamente no es apto para las voces púberes. A ello cabe añadir su asimilación popular al castrado y la denuncia de esta asimilación por cierta literatura crítica o académica. Las clasificaciones vocales al uso ignoran las voces impúberes, como veremos que se hace con el contratenor, lo cual tiene cierta excusa cuando preferentemente sólo se contemplan tipos vocales solistas para repertorio operístico canónico. Con todo, sigue constituyendo un criterio relevante, y aún más cara a la investigación en la praxis vocal histórica, donde las voces impúberes o de varones de maduración imperfecta, los castrados, tuvieron tanta relevancia. Así lo entendía, como veremos, Pablo Nassarre, para quien cada una de las cuatro voces que «en la Música se usa», tiple, contralto, tenor y bajo, se «halla[n]» en «muchachos», «mujeres», «eunucos» y «varones perfectos»²⁶.
5. Aquí se suscita otro interesante problema interpretativo que no se puede pasar por alto. Un buen número de fuentes actuales y algunas históricas denominan «artificial» al «falsete», concibiendo este como el modo agudo que sólo utilizan los hombres adultos que han tenido una madurez normalizada. El modo agudo de mujeres, niños y castrados, se denomine «de cabeza» o no, se presume «natural». De ello se deduce que el término *falso* implica un modo de fonación aguda sobre cuerdas vocales masculinas adultas, más grandes. La consecuencia de estas presunciones está clara: la fonación aguda es «artificial» si opera sobre cuerdas vocales grandes y es «natural» si lo hace sobre cuerdas vocales pequeñas. Curiosamente este punto nunca lo hemos visto explicitado y, además de resaltar la importancia de la madurez fisiológica en la definición y clasificación de las cuerdas vocales, urge establecer si existen sustanciales diferencias mecánicas entre una fonación aguda sobre cuerdas vocales pequeñas frente a una sobre cuerdas vocales grandes.
6. Una definición precisa del tipo vocal contemporáneo requiere un marco científicamente sustentado sobre el modo o modos de fonación –especialmente cantada– del ser humano, en sus dos sexos hegemónicamente mayoritarios²⁷ –hombre y mujer–, y en las eventuales diferencias causadas por el desarrollo a la pubertad –niños, adultos de muda disfuncional²⁸, adultos de muda normalizada–. Sólo ese marco permite establecer la naturaleza fonatoria de este tipo vocal –y de cualquier otro–, despejando potenciales elucubraciones sobre modos fonatorios «naturales» o «artificiales», propios o exclusivos, ora del hombre, ora de la mujer.

²⁶ P. Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, por los herederos de Diego de Larumbe, 1724, pp. 43-51, edición facsímil en Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 1980.

²⁷ Nos referiremos muy brevemente a estudios científicos que atestiguan una exigua proporción de sexos humanos nacidos «intersexuales», de forma fisiológica no científicamente manipulada o inducida.

²⁸ Aquí entrarían los castrados quirúrgicamente inducidos y otros casos de eventual muda patológica, algunos supuestos ejemplos de los cuales se ofrecerán a lo largo de este libro.

7. Este marco se debería constituir en una herramienta conceptual y procedimental indispensable en el desarrollo de un campo de investigación musicológica paralelo: la praxis histórica del canto y la eventual identificación de tipos vocales históricos. En ese sentido, un colofón al estudio del tipo vocal, sin entrar en cuestiones de recepción, sería el hilo evolutivo del actual contratenor. Esto es, establecer y, si no es posible, rastrear en qué periodo pudo estabilizarse un tipo de alto masculino adulto y de muda normalizada, que cantara exclusiva o prioritariamente en un modo fisiológico correspondiente con lo que tradicionalmente se ha venido en llamar «falsete». Veremos cómo Alfred Deller, teóricamente el primer solista contemporáneo de esta tipología en canto clásico, sólo fue una figura excepcional en términos de carrera profesional y eventualmente en cuanto a su recepción pública como artista. Al contrario que su «rival» estadounidense, la atípica figura de Russell Oberlin, Deller era en términos de ámbito y modo de fonación el típico cantante masculino adulto que, fonando casi exclusivamente en el modo denominado «falsete», proveía la cuerda de alto en las instituciones musicales de la Iglesia de Inglaterra²⁹. Por tanto, si en los años cuarenta del siglo xx –y hasta el momento presente– todos los altos coristas masculinos de esos templos eran «falsetistas» –varones adultos que cantan en este patrón– es porque esa práctica se había establecido en algún momento del pasado, reciente o remoto.
8. Paralela a esta investigación está la indagación en tipos vocales pretéritos análogos al actual contratenor. De ello depende el poder establecer si el salto del alto corista a contratenor solista constituye una invención o una recuperación, pese a lo resbaladizo que pueden resultar este tipo de conceptualizaciones, que tienen bastante de volitivo³⁰.
9. Además, y en este sentido, cabe advertir y adelantar que el término inglés *countertenor* es una derivación del término latino *contratenor*, referente a una parte o línea compositiva polifónica. Tampoco se puede presuponer sin más que esta línea fuera provista, en diferentes momentos y lugares, relativamente remotos, por cantantes de idéntico tipo al actual contratenor, haya sido este definido e identificado de forma expresa o no.
10. Pero, como expondremos, las mismas prevenciones deben ser aplicadas cuando se van concretando e identificando tipos vocales, y denominándolos con términos idénticos, análogos o relacionados con los utilizados para designar las líneas o partes compositivas que estas tipologías vocales venían proveyendo.

²⁹ En el caso de los coros de la Iglesia católica romana en Inglaterra, entre otras denominaciones cristianas, no es estrictamente coincidente, con una tendencia a cubrir la cuerda con niños altos.

³⁰ Un eco de estas disquisiciones, que tienen bastante de interpretativo, lo encontramos en el debate sobre la naturaleza del reforzamiento del ritual monárquico europeo *grosso modo* en la segunda mitad del siglo xix. El historiador británico Eric Hobsbawm titulaba provocadoramente su volumen colectivo pionero *La invención de la tradición* –E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983–; el concepto ha sido recientemente contestado con el contrátermiño «re-novation of tradition». Véase A. Olechnowitz, «Historians and the Modern British Monarchy», en *The Monarchy and the British Nation, 1780 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 6-44, apud. M. Range, *Music and Ceremonial at British Coronations. From James I to Elizabeth II*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 21. Algo similar ocurre con los términos de restauración e instalación. Véase M. Á. Aguilar Rancel y Ó. Hernández Guadalupe, *Juan Carlos Rex. La monarquía prosaica*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisia Ediciones, 2011, pp. 255-264.

Así, términos como *Alt*, *Altist*, *alto*, *contralto* u *haute-contre* son aparentemente análogos a *countertenor*, por cuanto, ora se refieren a una línea compositiva ubicada en una textura musical como «alto», ora aluden a los tipos vocales coristas y solistas que en ella cantaban o que la proveían. Además, todos esos términos comparten una misma raíz etimológica, estando siempre conformados por una de estas partículas o una combinación de dos: «alto», «contra» y «tenor».

11. En ello hay que atender a dos cuestiones que con frecuencia no han sido advertidas en todas sus implicaciones. Una es que, según la escritura y el diapasón, el efectivo ámbito melódico de una parte o papel de «alto» puede variar sustancialmente en momentos y lugares diferenciados. Esta variabilidad tiene una potencial incidencia en el modo fonatorio. Incluso en la percepción empírica de dos modos fonatorios masculinos básicos, el «ordinario» o «de pecho» frente al «falsete», el ámbito y alcance de cada parte o rol concreto de «alto» pueden ser lo bastante variables como para exigir una fonación en cada uno de estos patrones vocales en exclusiva, o en una combinación de ambos, pues según la altura diferentes combinaciones de «falsete» o «registro ordinario» pueden ser requeridas.
12. Siguiendo el mismo hilo, hay que tomar con prevención dos tendencias observadas. Una es la de establecer apriorísticas analogías entre términos históricos –de hecho, también actuales– aplicados a partes o tipos vocales de alto, porque esa similitud teórica –etimológica o compositiva– no tiene por qué concretarse en tipos vocales idénticos en términos de ámbito efectivo, sexo, fisiología o patrón de fonación. La otra consiste en establecer una línea de descendencia automática entre el contratenor actual y un tipo vocal del pasado histórico, así como presuponer la existencia de una «familia histórica de voces masculinas agudas», en términos de fisiología y modo fonatorio, en función exclusiva de una nomenclatura alusiva a la parte o ámbito de alto, que podrían ser histórica y geográficamente cambiantes. En definitiva, existe la posibilidad teórica de que diferentes partes o papeles de alto hayan sido provistos por tipos vocales diferenciados en términos de sexo, fisiología y patrón fonatorio.
13. Igualmente, es legítimo interrogarse e investigar la posibilidad de que un tipo vocal idéntico o análogo al actual contratenor en los citados términos de sexo, fisiología y modo de fonación pueda haber provisto, en épocas y momentos muy diferenciados, partes vocales distintas, con ámbitos melódicos potencialmente diferenciados³¹. Esta posibilidad, relevante para el tópico estudiado, no ha sido suficientemente explotada en los diferentes acercamientos al mismo. Sin embargo –y por ahora de nuevo aún a niveles empíricos–, los tipos vocales convencionalmente graves –bajos, barítonos y tenores– también parecen haber evolucionado en términos de ámbito melódico y, de forma bastante extendida, pueden asimismo haber sido provistos por tipos vocales que comparten un mismo sexo, fisiología y patrón fonatorio³².

³¹ De hecho, y como veremos, hay datos que podrían apuntar a esa posibilidad. Establecería una similitud sexual, fisiológica y fonatoria entre el contratenor contemporáneo, el soprano adulto no castrado de diferentes momentos de la Edad Moderna e incluso el actual sopránista.

³² Las etiquetas de bajo, barítono y tenor son propias del canto clásico occidental y, como veremos, hay determinantes fisiológicos y culturales para que hayan sido virtualmente exclusivas del sexo masculino, al contrario que las etiquetas de alto, mezzosoprano o soprano, asumibles por ambos sexos. Sin embargo,

Hemos determinado desde el comienzo cómo la identificación del contratenor, y en general de cualquier tipo vocal, depende de cuatro factores fundamentales: el sexo, el desarrollo fisiológico, el modo o modos fonatorios, y el ámbito. Estos cuatro factores deben ser identificados y explicitados, uno a uno y de forma independiente, en cualquier investigación que pretenda cercar casi cualquier aspecto de un tipo vocal pretérito o presente. En este sentido, y en una considerable literatura sobre el canto o los tipos vocales³³, el problema musicológico se ha manifestado en primer término en una laguna de consenso científico y terminológico. En segundo término, se ha manifestado ocasionalmente en un planteamiento historicista con potencialidades para la confusión, por la tendencia a establecer similitudes, analogías o correspondencias entre categorías diferenciadas como el sexo, el modo de fonación, el ámbito melódico y, en menor medida, la identidad fisiológica, entendida, como hemos planteado, en referencia al tránsito masculino, normalizado o no, a la edad púber. Este problema interpretativo es claramente dependiente del anterior, la falta de consenso científico y terminológico, especialmente en lo que se refiere a los factores de mayor incidencia fisiológica: el sexo, la maduración sexual y el patrón fonatorio³⁴. Sin embargo, esta asimilación de categorías diferenciadas es también hija de presunciones y se manifiesta en correspondencias que, incluso a nivel empírico y aproximativo, pueden ser susceptibles de contestación:

- El hombre –adulto y no castrado– sólo fona, y canta, en un ámbito culturalmente identificado como grave.
- La mujer sólo fona, y canta, en un ámbito culturalmente identificado como agudo.
- Las etiquetas de partes vocales o de tipos vocales denotan un sexo –o estado fisiológico– unívoco: ergo, «soprano», «mezzosoprano» o «contralto» implica mujer o niño; «tenor», «barítono» o «bajo» implica hombre –u hombre fisiológicamente «normalizado»–.
- Las etiquetas de partes o tipos vocales para un sexo implican un modo de fonación necesario: esto es, «alto» aplicado al varón adulto normalizado presupone el recurso al modo fonatorio agudo denominado «falsete»; «tenor» puede implicar recurso exclusivo al modo fonatorio grave denominado «ordinario», «básico», «modal» o «de pecho».
- Se asume analogía de ámbito y/o de modo de fonación para etiquetas de partes o tipos vocales históricamente cambiantes.
- En consecuencia, se presupone un hilo de evolución histórica continuada en términos de modo fonatorio para diferentes etiquetas de partes o tipos vocales

en los diferentes modelos de canto popular se pueden encontrar mujeres fonando en ámbito de tenor o, incluso, de barítono. Veremos cómo en circunstancias excepcionales –los hospicios venecianos, exclusivamente femeninos, en la primera mitad del siglo XVIII– cabe la posibilidad de que compositores de canon clásico como Antonio Vivaldi hubieran escrito partes de tenor e incluso de bajo, sabiendo que estaban destinadas a interpretación efectiva por parte de mujeres.

³³ Especialmente a la literatura crítica, pedagógica y de divulgación, pero a veces también a la musicológica.

³⁴ Con todo, y pese a la elasticidad de potencialidades melódicas que veremos caracteriza al hombre y la mujer, el ámbito escrito de una parte o papel puede constituirse en un indicativo de sexo y, en segundo término, de fisiología, por cuanto determinados ámbitos extremos, en el canto clásico y en casos fisiológicos prevalentes, son muy excepcionales, ora para el hombre, ora para la mujer.

que comparten origen etimológico o referencia a un mismo ámbito de textura musical.

Aunque, como acabamos de proponer, estas suposiciones, explicitadas o no, son fácilmente contestables desde un posicionamiento empírico y aproximativo, buen número de trabajos también las contestan desde un posicionamiento académico, y el nuestro pretende abordarlas desde un marco académico integrado.

Es ahí donde reside el problema musicológico, y cabría apuntar que ahí reside incluso el problema crítico o de recepción, que también es objeto de parcial estudio en este trabajo. La diferenciación de cuatro parámetros básicos en la categorización de un tipo vocal, paralela a la identificación y definición de cada uno de los mismos, es el núcleo central del problema musicológico que ha afectado al tipo vocal contemporáneo de contratenor. También ha incidido en otros variados tipos vocales históricos del pasado y el presente, que, pese a no estar en el objetivo de este libro, se relacionan con él, e incluirían al «tenor contraltino» de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, al *haute-contre* francés desde el último tercio del siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX y el tipo que hoy es creciente y comúnmente denominado como «tenor agudo».

Veremos cómo, por causas fisiológicas y culturales, no es casual que los mayores espacios para la duda y el debate se hayan suscitado en las voces masculinas agudas o muy agudas. No sólo veremos cómo en el canto clásico las mujeres recurren poco al modo de fonación «grave» —«ordinario», «modal», «de pecho»—, sino que además el tránsito a este desde el modo de fonación «agudo» se produce de forma menos perceptible auditivamente que en el hombre. En cambio, además de su modo de fonación «grave», u «ordinario», el hombre ha utilizado de forma variable pero más sustancial el modo de fonación «agudo», el llamado «falsete».

Así pues, creemos que el problema musicológico que reside en el centro de la investigación del actual contratenor puede ser extendido o ampliado al resto de los tipos vocales. La metodología que se deduciría de identificar este problema ha sido aplicada en ocasiones, y con mayor o menor éxito, en la bastante generalizada ausencia de un marco foniático explícitamente referenciado. Por el contrario, la identificación conceptual de este problema musicológico es algo que hasta el momento no hemos detectado de forma explícita en una vasta literatura que, desde diferentes propósitos, intereses y metodologías, se ha escrito sobre el tema.

Con todo, un marco integrado de los modos de producción vocal en los dos sexos es aún más relevante cara a dos cuestiones ya mencionadas que están en el seno del tipo vocal de contratenor y del supuesto patrón foniático que utiliza, el «falsete». Ahí residiría el segundo problema musicológico —y crítico— de la cuestión.

Ya hemos planteado cómo pretendemos analizar un fenómeno de valoración aculturada que se vierte sobre el modo de fonación presuntamente utilizado, y en exclusiva, por el tipo vocal de contratenor actual. Esas valoraciones afectan directamente a este, por cuanto también partimos de una percepción generalizada según la cual el contratenor sería el único tipo vocal en utilizarlo como medio de fonación prácticamente exclusivo. Los juicios o prejuicios sobre el «falsete» recaen en quien lo utiliza. También hemos adelantado que esas presunciones se manifiestan en dos topos que se pueden percibir como recurrentes. La presunción cultural de que el ámbito «natural» de fonación del hombre adulto es el grave, tiene un correlato lógico en que una fonación en ámbito

agudo es, por el contrario, «artificial». De igual forma, si se concibe que el ámbito agudo es propio o exclusivo de la mujer, una emisión o canto masculino en ese ámbito tiene la potencialidad de ser percibido en términos de «femenino» o «afeminado».

Este presupuesto de partida puede ser investigado en sí mismo, a la hora de detectar su alcance, en qué ámbitos o colectivos se manifiesta con más intensidad, a qué condicionantes responde y, cuando se argumenta, en qué modo se hace. Pero la investigación podría llegar más allá, en el sentido de poder establecer en qué reside la «artificiosidad» o «feminidad» de ese modo fonatorio, y si tales percepciones tienen justificación. Esto es, una cosa es analizar si esos prejuicios existen y a qué responden; otra es interrogarse si esas reacciones y argumentos tienen justificación fáctica. Esta tarea exige una respuesta que en este caso no es sólo histórica o cultural, sino en primer término fisiológica. Sólo la foniatría puede ofrecer respuestas a estas cuestiones. Por un lado, la «artificialidad» del modo provisionalmente denominado «falsete» sólo podría justificarse si se establece o define científicamente como un patrón de funcionamiento patológico, fruto de una malformación, como uno que dañara las cuerdas vocales o, de forma muy escurridiza y casi carente de validez, como uno que fuera exclusivo mecánicamente del varón. Esto se interrelaciona con la cuestión de la «feminidad» del «falsete» y del contratenor actual: ello sólo sería científicamente sustentable si se demuestra que el hombre y la mujer sólo pueden o deben fonar en un ámbito respectivamente grave o agudo, que la inversión de esta práctica es patológica, y si «falsete» fuera un modo diferenciado del «modo agudo» de la mujer y uno que implica un proceso laringeo fisiológicamente violento.

Primordial como resulta el enfoque científico, las respuestas a esta última cuestión también pueden encontrar ayuda desde un paradigma cultural: ¿el hombre, y concretamente uno adulto de fisiología normalizada, ha cantado a lo largo de la historia en un ámbito agudo o muy agudo? ¿Y la mujer en ámbito grave o muy grave? ¿En qué ámbitos culturales o de consumo? ¿La percepción ha incluido las etiquetas de «artificialidad», «feminidad» o «masculinidad»? ¿Qué diferencias culturales existen respecto a los contextos en que se presenta el contratenor contemporáneo? También los enfoques culturales pueden contextualizar y relativizar la naturaleza de las percepciones colectivas.

Estos son los problemas musicológicos que están en el seno del tópico del contratenor, y encierran las metodologías y respuestas que son necesarios para dar respuesta a los interrogantes planteados.

OBJETIVOS

Con este libro nos planteamos los siguientes objetivos, implícitos en el primer epígrafe:

1. Definir qué es el actual contratenor, entendiendo como tal a aquellos cantantes autodenominados con tal etiqueta y que, como hecho científicamente demostrado y empíricamente observado, muestran el mismo sexo, fisiología³⁵ y modo de fonación que Alfred Deller, y un ámbito similar a este, aunque a veces se haya extendido, especialmente en el agudo.

³⁵ Observaremos la eventual existencia de cantantes varones de muda no normalizada que, por razones de pudor y mercadotecnia, se autodenominan contratenores o sopránistas.

2. De forma necesaria y concomitante, desarrollar un marco global de los aspectos mecánicos de la fonación humana, que permitan alcanzar el objetivo anterior, pero que se constituyan también en un fin en sí mismo, como herramienta para la investigación en la praxis interpretativa vocal histórica y como sustento para valorar desde la disciplina científica las cuestiones que aluden a «artificialidad» y «feminidad».
3. Como tópico de incesante debate, que tanto planea sobre un asunto tan actual como la praxis interpretativa históricamente informada, rastrear en el pasado histórico la presencia de cantantes idénticos o similares al contratenor contemporáneo según los cuatro parámetros propuestos, con especial incidencia en investigar el uso histórico de ese «modo de fonación agudo» que es la marca característica del actual contratenor.
4. Proponemos rastrear en qué momento histórico pudo haber quedado fijada la tradición de un corista adulto en ámbito de alto, cantando en ese modo agudo, el «falsete».
5. Llevados los puntos previos a los inicios del siglo xx, introduciremos, por vez primera en lengua española y en contexto académico, cómo se produjo la aparición de dos solistas «autodenominados» contratenores, especialmente Alfred Deller, pero también Russell Oberlin, aunque este no sea estrictamente coincidente con el anterior en los términos expresados. Estudiaremos las circunstancias y condiciones que hicieron posible que un «alto corista en falsete» se convirtiera en «contratenor solista» y también, junto con un recorrido de más de medio siglo, las que han hecho del contratenor una estrella y un tipo vocal virtualmente normalizado.
6. Otro objetivo relevante, relacionado con los anteriores, es también la recepción del «falsete» como modo de producción vocal, detectando los prejuicios eventuales hacia un tipo vocal que desafía las convenciones de canto generizado.

En sus inicios, este trabajo buscaba un enfoque total sobre la cuestión, estudiando también cómo se perciben vocal y artísticamente los propios contratenores, cómo han sido utilizados por la praxis interpretativa históricamente informada, el tratamiento del tipo vocal en la creación operística contemporánea, su decodificación en el plano dramatúrgico o los distintos tratamientos vocales de su modo preferente de fonación. Estos tópicos han debido ser apartados y pospuestos a ulteriores investigaciones, so riesgo de acometer un trabajo inabordable o de presentar un texto de longitud inabordable.

También ha influido de forma determinante que eventuales herramientas metodológicas hubieran de transmutarse, por su superlativa relevancia, en dos de los objetivos formulados. Efectivamente, el prontuario comprensivo y global sobre los modos de fonación del ser humano aún no existe en contexto musicológico y con los requerimientos que exige la disciplina. De igual modo, la relevante cuestión sobre los orígenes del contratenor actual y sobre el uso histórico del «modo de fonación agudo masculino» o «falsete» ha sido tratada de forma discontinua o parcial, y, hasta donde hemos consultado, jamás partiendo de un único marco referencial de funcionamiento vocal de base científica. De hecho, es el caso en el último estudio de vocación global sobre este tópico, que ya referenciamos: *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*.

La envergadura de estos dos tópicos irrenunciables ha limitado otros acercamientos, pero confiamos proporcionen los sólidos cimientos cuyo defecto, hasta este momento, tanto hemos resentido. Estos cimientos conceptuales podrán arrojar nueva luz sobre las bases y metodologías requeribles en los estudios sobre praxis y tipos vocales.

Daremos cuenta de las metodologías utilizadas a medida que procedamos a exponer el modo en que hemos secuenciado los capítulos que pretenden responder a los objetivos planteados. La idea rectora básica, ante un tema que como este reviste cierta complejidad, ha sido lograr una secuenciación que permita ir introduciendo los conceptos relevantes, de forma progresiva, de manera que los tópicos y conceptos necesarios para plantearse cuestiones concretas hayan sido abordados y resueltos de forma previa al capítulo que las aborde. Así evitaremos abordar tópicos relevantes refiriéndonos a conceptos no abordados, teniendo que anticipar conclusiones para discusiones aún por plantear. Cada capítulo pretende responder cuestiones sobre modelos explicativos que hayan sido previamente discutidos y establecidos, aunque, como es inevitable en cuestiones íntimamente entrelazadas, se efectuarán referencias ocasionales a puntos previos o ulteriores del discurso.

No hemos querido partir de ningún marco teórico preestablecido que sea ajeno a las cuestiones de base, que sólo encuentran respuesta en la foniatría canora puntera, que a su vez es la única base desde la cual se puede efectuar una aproximación vocal, histórica y terminológica al tema de este trabajo.

RESULTADOS

Las aportaciones de este libro son significativas en términos de un enfoque global, de establecer propuestas y herramientas metodológicas, y de despejar numerosas incógnitas o cuestiones no consensuadas sobre el que es, paradójicamente, el más reciente de los tipos vocales contemporáneos.

Se ofrece una definición sumamente precisa y aséptica en términos fisiológicos y musicales del actual tipo vocal de contratenor. Con este fin se identifica un marco general foniático para los mecanismos laringeos de la voz cantada y se establece que, en la definición y clasificación de cualquier tipo vocal, el «modo fonatorio» debe ser un criterio relevante, junto con el sexo, la fisiología y el ámbito. Trazaremos sus probables antecedentes históricos y el hilo de praxis interpretativa que los preservó hasta el siglo xx como coristas, último eslabón «mutado» de muy variadas tipologías de voces masculinas agudas prerrománticas. Damos cuenta de cómo y por qué el tipo saltó a la categoría de solista, cómo y por qué se adueñó sin competencia del término con que ahora se le designa –en teórica competencia con otras categorías– y se difundió por todo el panorama musical occidental. Al hilo de este fenómeno estudiaremos el de la valoración del modo fonatorio primordial del contratenor, tradicional y secularmente conocido como «falsete», contaminado de connotaciones de artificialidad o feminidad.

Proponemos las siguientes aportaciones conceptuales y metodológica. La primera estriba en el reconocimiento de que el estudio de los tipos vocales y la praxis vocal debe residenciarse en los más aquilatados estudios de naturaleza científica. Este marco constituye una formidable herramienta procedural para encarar la eventual identi-