

ELECCIÓN DEL REPERTORIO VOCAL PARA EL AULA DE MÚSICA DE PRIMER CICLO DE SECUNDARIA

Por Alfonso Elorriaga

Introducción a la muda de la voz en la adolescencia

Durante la adolescencia se produce el cambio o muda de la voz, en ambos sexos, lo cual va a propiciar un cambio cualitativo considerable en la voz hablada y cantada. En el caso de la muda de la **voz masculina adolescente**, los trabajos de John Marion Cooksey constituyen el principal punto de partida. Este investigador señala que “la muda de la voz es un proceso secuencial y predecible que generalmente ocurre durante un período de uno o dos años, entre los doce y los catorce normalmente” (Cooksey, 1992, p.8). Para clasificar las voces con precisión, es posible diferenciar seis fases de la muda de la voz masculina durante la pubertad. En la figura nº 1 se aprecia cada una de las mismas, indicando las notas blancas la amplitud del ámbito vocal¹ y las negras la tesitura².



Figura 1. Fases del desarrollo laríngeo masculino en la adolescencia (Cooksey, 2000, p.726).

El ritmo y velocidad de la muda de la voz masculina varía entre distintos individuos. Los primeros signos denotan un incremento de la ventilación de la voz y la aparición de ciertos rasgos de tensión vocal. La pérdida de notas agudas suele aparecer antes de que comience a descender el registro grave, pero una vez iniciado el proceso de la muda, ésta se hace notar porque el registro grave comienza a descender gradualmente. La nota más grave del ámbito vocal muestra una progresión continua de terceras descendentes, normalmente desciende uno o dos semitonos cada tres o cuatro semanas. La voz del adolescente tiende a permanecer estable en torno al límite grave de cada una de las fases, mientras que el límite agudo de cada fase se muestra más fluctuante e inestable.

Por otra parte, la **voz femenina adolescente** tiende a un timbre de mayor calidez y opacidad que la voz infantil. No es realmente soprano ni alto, sino que todas por regla general parten de un registro medio. Todas las adolescentes pasan igualmente por una transformación de su voz a lo largo de una serie de etapas definidas por Lynne Gackle (1991). El primer signo de transformación de la voz femenina es la aparición de cierta aspereza y exceso de aire en la voz cantada, rasgos vocales que denotan la aparición de una disfonía transitoria durante la adolescencia que desaparecerá gradualmente. En la figura nº 2 se aprecia cada una de las mismas dentro de unos arcos de edad aproximados (indicando las notas blancas la amplitud del ámbito vocal y las negras la tesitura). Las notas entre paréntesis con subíndice 1 indican la afinación media de la voz hablada y con subíndice 2 las posibles zonas de ruptura del canto (debido a la aparición transitoria de una ruptura en el color de la voz entre los registros de cabeza y pecho) que pudieran producir eventuales saltos de registro que terminarán por desaparecer con el tiempo.

¹ El ámbito vocal es el intervalo completo de notas que una voz puede fisiológicamente emitir.

² La tesitura es el intervalo del registro donde es más cómodo cantar y la voz tiene más calidad, sin llegar a forzarla.



Figura 2. Fases del desarrollo laríngeo femenino en la adolescencia (Gackle, 2011, pp.21-24).

Por otra parte, dado que apenas existen diferencias en cuanto al registro, todas las adolescentes deberían poder cantar de modo regular en distintas partes vocales tan pronto como las tesituras intermedias sean lo suficientemente cómodas. Por último, cabe destacar que el registro de contralto no existe en la pubertad y ninguna adolescente debiera ser obligada a cantar permanente en un registro grave. Esto generaría el “síndrome de la falsa alto” (Gackle, 2011) y acaba resultando muy perjudicial para el ulterior desarrollo de la voz durante la juventud. El principal factor para clasificar la voz femenina es el timbre, el color de la voz, y éste no se definirá hasta pasada la pubertad, en la juventud, a partir de los 16-17 años. Por eso conviene no etiquetar definitivamente ninguna voz femenina como aguda o grave antes de tiempo.

Como clasificar las voces de los adolescentes

Tras el epígrafe anterior, queda claro que entre los 12-14 años, durante el primer ciclo de secundaria, podemos encontrarnos con chicos en al menos 4 fases distintas (de las 6 posibles) de la muda de la voz masculina, y con chicas que estén al menos en 3 fases distintas (de las 4 posibles) de la muda de la voz femenina. Esto nos sitúa con una media de unos **siete tipos de voces distintas**, con siete registros distintos (en cuanto a ámbito y tesitura), en una clase de primero o segundo curso de la ESO. Es evidente que la homogeneidad vocal de la primaria ya no existe en esta etapa y necesitaremos nuevas herramientas y criterios para trabajar vocalmente con nuestros alumnos. De este modo podremos abordar tanto los cambiantes aspectos fisiológicos de la voz, como los psicológicos, sobre todo en relación con la identidad vocal de los varones (Elorriaga, 2012), aspectos en principio menos evidentes, pero que están ahí, y que no podemos obviar si realmente queremos implicar por igual a ambos sexos en el canto colectivo. Para poder trabajar vocalmente con los alumnos, antes que nada es necesario realizar una **prueba vocal clasificatoria**. Si se opta por una prueba individual, es posible hacer contar a cada alumno en voz alta hacia atrás desde veinte hasta cero para averiguar la afinación media de la voz hablada. A partir de ese punto se comenzaría una serie de vocalizaciones ascendentes que permitirían situar la tesitura del individuo. Pero también es posible realizar una prueba de voz colectiva basada en cantar una canción muy conocida por todo el grupo en distintas tonalidades sucesivas para ir discriminando sucesivamente los distintos grupos de voces. Según este modelo (Freer, 2009) el docente se pasea entre los alumnos mientras cantan y les va golpeando suavemente en la espalda para ir descartando a determinados alumnos según el criterio empleado en cada momento. Es recomendable que la canción elegida para esta prueba sea conocida *a priori* por todos los alumnos, que su ámbito no supere una sexta y que a ser posible, comience por una nota grave para posteriormente ir ascendiendo poco a poco. La conocida tonada de fútbol “a por ellos” cumple más o menos con estas condiciones y puede ser usada para esta clasificación del siguiente modo:

- a) Todos los chicos y chicas de la clase cantan esta canción en la tonalidad de do mayor. Los que la cantan espontáneamente en la clave de sol (comenzando en do₃) son chicos con voces blancas, además de todas las chicas, y también los chicos en las fases de “mediavoz 1”

y “mediavoz 2”. Los que optan por cantarla en la clave de fa (comenzando en do₂) son chicos en la fase de “nuevo barítono”, los que tienen dificultades para afinar y cantan con tirantez son chicos en la fase de “mediavoz 2a”.

b) Canta de nuevo la canción con los clasificados con los chicos clasificados como “voces blancas”, “mediavoz 1” y mediavoz 2” pero en la tonalidad de fa mayor. Los que optan por cantar en la clave de sol (comenzando en fa₃) son “mediavoz 1” y/o “voces blancas” (los que aún no han comenzado a mudar la voz); los que optan por cantarla en clave de fa (comenzando por fa₂) son “mediavoz 2”. Después vuelve a cantar la canción en la tonalidad de sol mayor con el primer grupo. Los que optan por cantar fácilmente comenzando por sol₃ son “voces blancas”, los que tienen dificultades para afinar y/o cantan con tirantez son “mediavoz 1”.

c) Canta de nuevo la canción con el grupo de “nuevos barítonos” y/o “mediavoz 2a” en la tonalidad de do. Los que experimentan dificultades para mantener con claridad la última nota (do₂) son “mediavoz 2a”.

d) Por último, canta de nuevo la canción con las chicas en sol mayor. Las que cantan fácilmente comenzando en sol₃ ponlas a un lado, las que optaron por cantar con voz de pecho comenzando por sol₂, a otro. Después, **mezcla ecuánimemente ambos grupos** en dos partes vocales heterogéneas (A y B) con el objetivo de que todas las chicas que optaron por cantar grave se mezclen en cada uno de estos dos grupos por igual (A y B) con las que cantaron agudo, con el objetivo de que todas aprendan a desarrollar en un futuro próximo su registro de voz de cabeza (explícales que ambos grupos cantaran partes agudas y graves de modo alternado en cada pieza vocal). Nunca clasifiques a las chicas que optaron por cantar grave en un mismo grupo todas juntas y jamás les digas que son “contraltos” (esta clasificación errónea supondría una seria dificultad para su desarrollo vocal durante la adolescencia).

Adaptando el repertorio para cantar canciones todos juntos

El canto al unísono (tal y como se ha venido usando en la primaria) ya no es posible en secundaria, cuando lo que tenemos en clase es una heterogeneidad de hasta 7 registros vocales distintos en una clase de 1º o 2º de ESO. Lo que sí es posible es combinar el canto al unísono con el canto por octavas en base a una **zona de coincidencia** común descrita por Patrick Freer (2009). El único registro coincidente para todos los distintos registros vocales en la adolescencia sería el existente —aproximadamente— entre las notas sol₂-mi₃ (para todos los chicos) y sol₃-mi₄ (para todas las chicas). Dentro de esta tesitura de sexta, podremos cantar (cada género en su octava correspondiente) canciones al unísono, quodlibets, cánones, y diversas actividades de lectura musical cantada o de improvisación vocal. Para ello, una posibilidad sería adaptar el repertorio a este ámbito de sexta, ya sea modificando/octavando algunas notas, transportando la tonalidad, alternando secciones por géneros (por ejemplo, las chicas pueden cantar determinadas frases de ámbito más amplio y los chicos cantan otras que no superen una sexta), etc. Mucho del material disponible en los cancioneros educativos de distintos estilos (músicas del mundo, folklore, jazz, pop, cánones de autor, etc.) son fácilmente adaptables siguiendo alguna de las técnicas descritas anteriormente. Otra posibilidad sería usar un repertorio ya concebido previamente para esta zona de coincidencia, que no supere una sexta. A tal efecto, recomiendo echar un vistazo a las piezas vocales “flexibles” (es decir, que admitan varias disposiciones vocales simultáneas, como SAB/SSA/TTB) de algunos educadores corales como Elliot Z. Levine o Mark Patterson, entre otros. Estas piezas suelen tener amplios pasajes al unísono, algunos

otros alternados por géneros, y presentan en la mayoría de los casos una tesitura restringida, adecuada para cantar con adolescentes. Por último, también sería posible crear tu propio repertorio para tus alumnos. Los juegos vocales con pocas notas, tesitura reducida, y que incluyan interludios de juegos de palmas, secuencias de movimiento, coreografías, etc., suelen entusiasmar a los adolescentes, que suelen preferir canciones “con ritmo” y con un tempo vivo. A continuación expongo un ejemplo:

Uomba!

Alfonso Elorriaga

The musical score for "Uomba!" is written in 2/4 time with a tempo of 100. It consists of three staves. The top staff is for the Solista (Soloist), the middle staff is for Chicas y chicos (8ª baja) (Girls and boys, 8th octave), and the bottom staff is for Djembé y percusión corporal (Djembe and body percussion). The Solista part has lyrics "Na na na na na na" and "Na na na na na". The Chicas y chicos part has lyrics "le le le le le le le le dum dum dum dum". The Djembé part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes first and second endings and a final "UOM-BA!".

Figura 3. "Uomba". Versión adaptada a la zona de coincidencia. (Elorriaga, 2008, p.27)

En esta pieza los alumnos realizan distintos movimientos corporales con los brazos mientras cantan las respuestas dispuestos en corro (de pie) y todos terminan juntos gritando “¡Uomba!” con los brazos hacia el techo. Entre cada repetición avanzan en distintas direcciones mientras repiten con percusión corporal el mismo patrón rítmico que antes tocaba el djembé y cuentan dos veces en alto los compases (de 1 a 8) para volver de nuevo a la formación del corro y volver a empezar el juego vocal, pero con un nuevo solista.

Adaptación del repertorio para agrupamientos vocales a dos y tres partes

El canto en la zona de coincidencia acaba siendo, a la larga, limitador y ofrece un modelo vocal que con el tiempo, se vuelve muy restringido. Por ello, es muy importante pasar a cantar a dos y tres voces en cuanto nos sea posible. El canto a dos y tres voces ofrece muchas más posibilidades musicales que la etapa anterior, pero para ello es fundamental que optemos porque **los chicos no canten agrupados en una misma parte vocal**. En una clase de música de primer ciclo de la ESO, hay varias posibilidades de agrupamientos vocales, pero todas ellas pasan por la heterogeneidad vocal, es decir, por mezclar ambos géneros en cada parte vocal (descartando así la posibilidad de agrupar a todos los chicos juntos en una misma parte). La heterogeneidad de las distintas fases de la muda de la voz masculina es mucho más combinable con las chicas (compartiendo por octavas con ellas la misma melodía), lo que

enriquece las posibilidades musicales del repertorio que podremos usar en clase (sobre todo, en comparación con la fase anterior de la zona de coincidencia).

Parte vocal I	Parte vocal II
<ul style="list-style-type: none"> • Chicas A (<i>voz ligeramente aguda</i>) • Varones con voces blancas (<i>al unísono con chicas A</i>) • Media-voz 2 (<i>la misma melodía que chicas A cantando una octava grave</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Chicas B (<i>voz ligeramente grave</i>) • Media-voz 1 (<i>al unísono con chicas B</i>) • Media-voz 2a (<i>la misma melodía que chicas B cantando una octava grave</i>) • Nuevos barítonos (<i>la misma melodía que chicas B cantando una octava grave</i>)

Tabla 1. Configuración vocal a dos partes de un aula de primer ciclo (Elorriaga y Aróstegui, 2013, p. 89).

En la disposición de la tabla nº 1, las chicas A y B deberían alternarse en cada pieza las partes vocales aguda/grave, para evitar que se acostumbren a cantar siempre en una misma zona del registro. Sin embargo, en la tabla nº 2, las chicas deberían ser repartidas en tres grupos. En este caso, si sería posible dejar en chicas A a las que tengan más facilidad para cantar con su voz de cabeza (timbre ligero y ágil), y dejar al resto que se repartan ecuánimemente entre chicas B y chicas C. Una vez más, estos dos grupos (B y C) deberían intercambiar sus partes vocales en cada pieza nueva del repertorio.

Parte vocal I	Parte vocal II	Parte vocal III
<ul style="list-style-type: none"> • Chicas A (<i>voz aguda</i>) • Varones con voces blancas (<i>al unísono con las chicas A</i>) • Media-voz 2 (<i>la misma melodía que chicas A cantando una octava grave</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Chicas B (<i>voz intermedia</i>) • Media-voz 2a (<i>la misma melodía que chicas B cantando una octava grave</i>) • Nuevos barítonos (<i>la misma melodía que chicas B cantando una octava grave</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Chicas C (<i>voz ligeramente grave</i>) • Media-voz 1 (<i>al unísono con las chicas C</i>)

Tabla 2. Configuración vocal a tres partes de un aula de primer ciclo (Elorriaga y Aróstegui, 2013, p. 89).

Para encontrar repertorio adecuado a dos y tres partes, recomiendo visitar la web “*The Cambiata Institute of America for Early Adolescent Vocal Music*” (<http://www.cambiatapress.com>) donde es posible encontrar numerosas piezas vocales para adolescentes, todas ellas extraídas de la teoría de la “voz cambiata” (sobre la muda de la voz masculina en la adolescencia) cuyos principales exponentes fueron Irvin Cooper y posteriormente, Don Collins (esta teoría fue anterior a las investigaciones de Cooksey).



Ilustración 1. Alumnos del IES “Francisco Umbral” de Ciempozuelos cantando en grupo.

Por otra parte, también es posible adaptar el repertorio a dos y/o tres partes vocales (ya existente en el ámbito de la educación musical) en concordancia con alguna de las dos disposiciones vocales de las tablas anteriores (lo cual es muy sencillo de realizar en la gran mayoría de las piezas vocales SA, SB, SSA, SAB, etc.). Y, al igual que antes, también es posible crear tus propios juegos vocales a dos y/o tres partes para tus alumnos (incluyendo movimiento, percusión corporal, etc.).

Para concluir, quiero recalcar la importancia que tiene el hecho de dedicar una parte significativa del diseño curricular de la asignatura de música en secundaria a la expresión vocal (Elorriaga y Aróstegui, 2013). En el IES “Francisco Umbral” de Ciempozuelos (Madrid) dedicamos integralmente una clase a la semana a la didáctica del canto en grupo en las asignaturas de música de 1º (taller de música) y 2º (obligatoria) de la ESO. Por otra parte, los alumnos que lo desean pueden unirse al conjunto coral de adolescentes “Voces para la Música” que ensaya los viernes en el recreo y está formado exclusivamente por alumnos de primer ciclo. Posteriormente, tienen también la posibilidad de cursar en 3º de ESO la optativa curricular de “Canto Coral” (que se suele integrar en actividades corales escénicas junto con el grupo de teatro del instituto). Finalmente, el instituto dispone del coro juvenil “Voces para la Convivencia”, actividad extraescolar que integra alumnos de segundo ciclo y bachillerato, padres y profesores, así como antiguos alumnos que siguen viniendo al instituto a cantar. Este grupo coral ha obtenido varios premios y subvenciones educativas con las que autogestiona sus actividades (viajes, conciertos, grabaciones, etc.).

Bibliografía básica recomendada

- COOKSEY, J. M. (1992). *Working with the Adolescent Voice*. St. Louis, Missouri: Concordia.
- COOKSEY, J. M. (2000). "Voice transformation in male adolescents". En: L. Thurman y G. F. Welch (Eds.) *Bodymind y Voice: Foundations of Voice Education, Book Four: Lifespan Voice Development* (pp. 718-744). Collegetown, MN: Voicecare Network.
- ELORRIAGA, A. (2008). *El Sonido se Comparte: Canto Colectivo y Educación Musical*. Madrid: U.A.M.
- ELORRIAGA, A. y ARÓSTEGUI, J. L. (2013). *Diseño Curricular de la Expresión Vocal y el Canto Colectivo en la Educación Secundaria: La Muda de la Voz en el Aula de Música*. Madrid: Anexo.
- ELORRIAGA, A. (2012). "The role of choir singing in the construction of gender identity in the adolescent male's personhood". En: O'Neill, S. A. (Ed.) *Personhood and Music Learning: Connecting Disciplines and Narratives. Biennial Book Series Research to Practice: Vol. 5*. Waterloo, ON: Canadian Music Educators' Association.
- FREER, P. y ELORRIAGA, A. (En prensa). "La muda de la voz en los varones adolescentes: El canto y la música coral en la enseñanza secundaria española". *Revista Internacional de Educación Musical*. (ISME). [Próxima publicación en: <http://www.revistaeducacionmusical.org>]
- FREER, P. (2009). *Getting Started with Middle School Choir*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- GACKLE, L. (1991). "The adolescent female voice: Characteristics of change and stages of development". *The Choral Journal*, 31(8), 17-25.
- GACKLE, L. (2011). *Finding Ophelia's Voice, Opening Ophelia's Heart*. Dayton, Ohio: Heritage Music Press.

Alfonso Elorriaga estudió un postgrado de estudios avanzados en pedagogía de la música y la danza en el Instituto Orff y posteriormente se doctoró en la UAM con una tesis sobre la voz en la adolescencia. En la actualidad es profesor asociado en la UCM y profesor titular de música del IES “Francisco Umbral” (Ciempozuelos, Madrid) donde lidera el proyecto educativo “Voces para la convivencia”. Más información en <http://vocesparalaconvivencia.blogspot.com.es/>