

# ACERCA DE LA CLASIFICACIÓN DE LOS CANTANTES

---

## **Evert Luis Formento**

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba (UNC)  
evertformento@artes.unc.edu.ar

### **Resumen**

Dentro del ámbito de la música vocal clásica de origen europeo se acepta la existencia de distintos tipos de voces, diferenciados entre sí por algunas cualidades características. La clasificación vocal –el proceso de evaluación que, en base a determinados criterios, permite identificar cuál es la categoría vocal de un cantante– es una herramienta utilizada por compositores, arregladores, directores, profesores de canto, por citar algunos, llegando sus conceptos a utilizarse incluso en otros tipos de expresión vocal distintos del canto clásico.

El artículo intenta abordar aspectos poco considerados de la clasificación vocal, revisando escritos sobre el tema y resumiendo los criterios utilizados por un grupo de autores seleccionados por distintas razones: por la importancia y difusión de sus obras en el campo de la voz profesional en Argentina, como es el caso de Cristina Jackson Menaldi y Renato Segre-Susana Naidich, por ser referentes a nivel internacional como Richard Miller, uno de los pedagogos más importantes del siglo XX, e Ingo Titze, reconocido por sus trabajos de investigación sobre la voz, o porque sus trabajos son aportan una mirada particular sobre el asunto como ocurre con la tesis de Sandra Cotton dedicada al sistema Fach, o con el libro de Brenda Smith y Robert T. Sataloff, centrado en la actividad coral.

### **Palabras clave**

Clasificación Vocal - Canto Clásico - Calificación

### **ABOUT THE SINGERS VOICES CLASSIFICATION**

### **Abstract**

Within the scope of classical vocal music of European origin, it is accepted the existence of different types of voices, differentiated from each other by some characteristic qualities. The Voice Classification - the evaluation process that, based on certain criteria, allows to identify the vocal category of a singer - is a tool used by composers, arrangers, directors, singing teachers, etc. and

their concepts are used even in other types of vocal expressions than are not classical singing. The article tries to review aspects that are rarely considered in the papers about vocal classification and to summarize some criteria used by a group of authors selected for different reasons: for the importance and diffusion of their works in the field of professional voice in Argentina, like is the case of Cristina Jackson Menaldi and Renato Segre-Susana Naidich; for being international referents such as Richard Miller, one of the most important pedagogues of the twentieth century, and Ingo Titze, renowned for his research on the voice; or because they have a particular focus at the subject as it happens with Sandra Cotton's thesis dedicated to the Fach system, or with the book by Brenda Smith and Robert T. Sataloff, centered on choral activity.

### **Key words**

Vocal Classification - Classical Singing - Criteria

.....

## **Introducción**

Que las voces pueden clasificarse en tipos distintivos es un concepto muy difundido entre quienes tienen algún tipo de relación profesional con el canto (compositores y arregladores, directores de coros, cantantes y profesores de técnica vocal). Para los cantantes, la preocupación por conocer su categoría vocal surge muy tempranamente y se justifica debido a que el rumbo de sus estudios y carreras está estrechamente relacionado con su tipo de voz. Los directores de coros y profesores de canto, por su parte, se interesan principalmente por encontrar una metodología apropiada para clasificar adecuadamente a sus dirigidos o alumnos.

Por lo general, el contacto temprano con el problema, la urgencia por resolverlo y la dificultad para encontrar material teórico, hacen que se ignoren algunos aspectos del tema, algunas preguntas que vale la pena considerar: ¿qué implica la actividad de clasificar voces?, ¿es necesario clasificar siempre las voces de los cantantes profesionales?, ¿cuál es la relación entre clasificación vocal y entrenamiento?, ¿hay criterios distintos para la clasificación vocal?, ¿cuáles?

En este trabajo nos proponemos abordar dichos temas revisando los escritos de algunos autores.

En primer lugar, conviene examinar la idea expuesta al comienzo, cuando aseveramos que la clasificación vocal es un "concepto muy difundido entre quienes se relacionan profesionalmente con el canto". Tal afirmación solo es totalmente cierta si la circunscribimos al canto practicado dentro del marco de la música que llamamos 'clásica', utilizando una palabra que, en relación

con la música, se propagó en el siglo XIX, aunque “el concepto que subyace al término es extremadamente viejo y la ideología detrás de él se remonta a la antigüedad clásica y más allá.” (Potter, 1998, pág. 1). Potter –apoyándose en Hertz– la define de la siguiente manera:

El término “clásico” se utiliza específicamente para la antigüedad griega o latina, y para la música pre romántica asociada con la escuela vienesa de Haydn y Mozart. También tiene un significado más general, pretendido aquí, referente a la música, que se caracteriza por la “disciplina formal” y la “excelencia genérica” (pág. 200).

Es en el entorno de esta música donde la idea de clasificación vocal resulta especialmente útil y es allí donde su sistematización ha sido mayor. Por eso el enfoque general de la problemática –y en consecuencia las características seleccionadas para distinguir los distintos tipos de cantantes– proviene del canto clásico y suele ser adoptado, con resultados diversos, por otros tipos de expresiones vocales.

El proceso se hace evidente en la utilización del timbre como criterio clasificatorio. Para los cantantes clásicos la tipificación tímbrica tiene una importancia tal que Richard Miller afirma que “no es la extensión en sí el determinante final para el establecimiento de las categorías de voces masculinas, sino el timbre –esa particular combinación de factores físicos y psicológicos– el que determina la clasificación final de una voz” (Miller, 2004, pág. 133).

Como en el color de la voz influyen los ajustes del tracto vocal (Vennard, 1967; Miller, 1997; Miller, 2004) y una parte importante de los mismos se controlan voluntariamente, puede afirmarse que el timbre responde al trabajo técnico. Aceptando esta premisa, parece lógico concluir que las características tímbricas propias de cada uno de los distintos tipos vocales del canto clásico son, en gran parte, una consecuencia distintiva (y un objetivo) de su entrenamiento vocal.

Para otros tipos de música, sin embargo, el entrenamiento es menos importante y, especialmente en referencia al aspecto tímbrico, puede ser incluso considerado perjudicial. El citado Potter nos dice que:

hay poca pedagogía formal asociada con el canto pop, que es capaz de utilizar cualquier medio retórico para entregar su mensaje, sin el estorbo de una técnica sistematizada (un contraste claramente demostrado por el dueto de Freddie Mercury y Montserrat Caballé en el álbum de 1988, Barcelona) (Owen et al., Singing, 2017).

Si en el canto clásico el trabajo vocal sistemático, al moldear las voces, permite establecer una caracterización, quizás la falta de entrenamiento dificulte o impida dicha tarea. Así podría explicarse –y siempre refiriéndonos a la música occidental– por qué es tan difícil sistematizar la clasificación de las voces para la innumerable variedad de música vocal que podemos denominar ‘no clásica’, o música popular (tango, rock, pop, folclore, blues, etc.) y allí donde “el canto clásico tiene una rígida clasificación por tipos vocales. Los cantantes de música popular tienden a ser categorizados, más relajadamente, por géneros (folk, soul, rock, etc.)” (Owen et al., Singing , 2017).

Cuándo y cómo se comenzó a utilizar el actual sistema de clasificación no es algo fácil de averiguar, pero indudablemente la idea de catalogar a las voces es antigua. En un artículo dedicado a la clasificación vocal, Landau comenta que Quintiliano, el pedagogo y retórico romano de la primera centuria, separaba a las voces habladas de acuerdo a su tamaño (voces grandes, medianas y pequeñas) y a su calidad (claras, oscuras, veladas, suaves, tirantes, sonoras, etc.). Del Medioevo solo dice que se solicitaba a las voces de los cantantes que no fueran ni demasiado altas (estridentes) ni demasiado bajas (pesadas). En el caso del Renacimiento, en cambio, dicho autor precisa que:

Durante el renacimiento las partes corales cantadas hicieron su aparición, lo que llevará a una clasificación de voz más juiciosa y a diferenciar las voces: de las mujeres en alta o superius, y en contra o contratenor, o alta-contralto o altus. Para los hombres en talle o tenor y bajo o contrabajo. Cada una de estas divisiones fue posteriormente subdividida, de acuerdo con el rango de las voces y la facilidad de los cantantes de alcanzar notas agudas o graves. (Landau, 1963).

La verdad es que tenemos pocos datos acerca de aspectos técnicos del canto de las épocas anteriores al siglo XVII. Se sabe, por ejemplo, que, antes del 1600, los nombres que hoy consideramos característicos de las distintas voces hacían referencia, según David Fallows, a su función más que a su timbre o rango. La palabra ‘tenor’ denominaba a la línea vocal alrededor de la cual giraba la polifonía. De forma similar, antes del siglo XVI, el ‘contratenor’ era solo una línea que funcionaba en una forma parecida al ‘tenor’ y de allí su denominación (Owen et al., Singing , 2017).

Por otra parte, según el mismo Fallows, la relación relativamente fija entre frecuencia y nombre (o escritura) de las notas a la que estamos acostumbrados no existió hasta mediados del siglo XVI. Antes de esa época, las notas no se escribían relacionándolas en forma fija con la frecuencia (con su altura),

sino que primaba el criterio de hacer la partitura lo más simple posible. Fallows comenta que “las armaduras de clave con más de un bemol no existían antes del siglo XIV e incluso a mediados del s. XVI cualquier otra tonalidad era utilizada solo con propósitos especiales”<sup>1</sup> (2017).

De modo que al considerar la música anterior al 1500 podemos saber cuál era el rango de uso de la voz, pero no podemos estar seguros de cuál era la altura de las notas cantadas, algo que para los criterios clasificatorios actuales es esencial.

Por último, desde el momento en que comenzamos a hablar de rango o timbre como criterios de selección, estamos asumiendo que la actividad de clasificar es un procedimiento que agrupa las voces en conjuntos con algunos rasgos similares y aceptando que estas características son distintas en los otros estratos de la categorización (Cotton, 2007, pág. 12). Ocurre, sin embargo, que no todos los autores concuerdan en cuáles son los atributos más útiles para ordenar a las distintas voces y, aun coincidiendo en las cualidades, muchas veces no lo hacen en los valores utilizados para comparar.

Lo que sigue es un resumen de los criterios de clasificación utilizados por un grupo de autores seleccionados por distintas razones: por la importancia y difusión de sus obras en el campo de la voz profesional en Argentina, como es el caso de Cristina Jackson Menaldi y Renato Segre-Susana Naidich, por ser referentes a nivel internacional como Richard Miller, uno de los pedagogos más importantes del siglo XX, e Ingo Titze, reconocido por sus trabajos de investigación sobre la voz y porque sus trabajos aportan una mirada particular sobre el asunto, como ocurre con la tesis de Sandra Cotton dedicada al sistema Fach o con el libro de Brenda Smith y Robert T. Sataloff, centrado en la actividad coral.

---

(1) NOTAS. Fallow en un ejemplo afirma que en el canto gregoriano podía ocurrir que dos piezas en dos modos distintos, y escritas con una diferencia aproximada de una octava (una con un rango de un g (sol3)- a1 (la4) y la otra de A (la2) a b (si3) sonaban a la misma altura.

## I. La clasificación para Cristina Jackson Menaldi

La Dra. María Cristina Jackson Menaldi distingue tres tipos de voces cantadas: corista, cantantes de variedades y cantantes clásico.

Para el caso de los cantantes sin preparación técnica aclara que “las posibilidades de clasificación son agudos (soprano y tenor) y graves (altos y bajos) de acuerdo con el repertorio sin poder ubicar las voces intermedias” (Jackson Menaldi, 1992, pág. 180). También advierte que, si bien la actividad de cantar por placer o de integrar coros puede afrontarse sin una preparación técnica, la ausencia de esta y el descuido “de las bases fundamentales de la clasificación vocal” puede ocasionar problemas vocales.

La autora agrupa bajo la denominación de cantantes de variedades a quienes se dedican al jazz, tango, folklore, balada, rock, etc. Ellos, escribe, “cantan con su voz natural” y afirma que muchos de estos cantantes “dicen que la técnica vocal no es la adecuada al estilo que interpretan” (pág. 180). En cuanto al sonido empleado, lo define como “voz de garganta” y agrega que sus cambios de registro son heterogéneos. Comenta, además, que dichos profesionales, al cantar casi siempre con micrófono, suelen tener problemas para proyectar su voz cuando no lo utilizan.

En referencia a los cantantes clásicos, considera que el principal objetivo de la clasificación vocal es el de orientar al cantante en la elección del repertorio adecuado según sus posibilidades anátomo-fisiológicas. Para realizar la clasificación, aconseja formar un equipo interdisciplinario, pues aclara que “actualmente no existe un método científico riguroso que permita realizar una clasificación vocal definitiva. Por ello el profesor dispone de una cantidad de criterios que, utilizados en forma aislada no tienen ningún valor en absoluto” (pág. 173).

Jackson Menaldi define al rango o ‘extensión’ como sigue:

La extensión es el ámbito que la voz puede cubrir desde la nota más grave a la más aguda. Esta extensión es de aproximadamente dos octavas y en casos excepcionales puede ser de cuatro octavas con el cambio de registros (pág. 173).

Las extensiones aproximadas de las distintas voces son<sup>2</sup>:

TABLA 1

SOPRANO	DO <sub>3</sub> (C <sub>3</sub> )	RE <sub>5</sub> (D <sub>5</sub> )
MEZZO-SOPRANO	SOL <sub>2</sub> (G <sub>2</sub> )	LA <sub>4</sub> (A <sub>4</sub> )
CONTRALTO	FA <sub>2</sub> (F <sub>2</sub> )	SOL <sub>4</sub> (G <sub>4</sub> )
TENOR	SI <sub>1</sub> (B <sub>1</sub> )	DO <sub>4</sub> (C <sub>4</sub> )
BARÍTONO	SOL <sub>1</sub> (G <sub>1</sub> )	LA <sub>3</sub> (A <sub>3</sub> )
BAJO	RE <sub>1</sub> (D <sub>1</sub> )	FA <sub>3</sub> (F <sub>3</sub> )

Modificado de Jackson Menaldi, M. (1992). *La voz normal*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, pag. 173.

‘Tesitura’, por su parte, es definida como:

El conjunto de notas que un sujeto puede emitir en forma comfortable. Al principio de los estudios de canto, la tesitura puede ser relativa pues su extensión dependerá de la calidad del mecanismo vocal utilizado y puede evolucionar en forma considerable (pág. 173).

Para Jackson, la ‘tesitura’ media de los cantantes es:

TABLA 2

SOPRANO	SOL <sub>3</sub> (G <sub>3</sub> )	FA <sub>4</sub> (F <sub>4</sub> )
MEZZO-SOPRANO	RE <sub>3</sub> (D <sub>3</sub> )	DO <sub>4</sub> (C <sub>4</sub> )
CONTRALTO	DO <sub>3</sub> (C <sub>3</sub> )	SI <sub>3</sub> (B <sub>3</sub> )
TENOR	FA <sub>2</sub> (F <sub>2</sub> )	MI <sub>3</sub> (E <sub>3</sub> )
BARÍTONO	RE <sub>2</sub> (D <sub>2</sub> )	DO <sub>3</sub> (C <sub>3</sub> )
BAJO	LA <sub>1</sub> (A <sub>1</sub> )	SOL <sub>2</sub> (G <sub>2</sub> )

Modificado de Jackson Menaldi, M. (1992). *La voz normal*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, pag. 174.

(2) Para las notas hemos conservado la denominación empleada por cada autor. Como referencia para las equivalencias conviene saber que el do central del piano (261,6Hz) -el que se escribe en la primera línea adicional inferior de la clave de sol o en la primera adicional superior en clave de fa- puede ser: DO<sub>3</sub> o C<sub>3</sub> para los franco belgas (Jackson Menaldi y Segre-Naidich utilizan esa nomenclatura) o C<sub>4</sub> o do<sub>4</sub> para los americanos o c<sub>1</sub> en la notación de Helmholtz.

En el caso de los niños, Jackson Menaldi opina que la extensión es comparable a la de la mujer, siendo para las distintas voces:

TABLA 3

SOPRANO	DO <sub>3</sub> (C <sub>3</sub> )	RE <sub>5</sub> (D <sub>5</sub> )
MEZZO-SOPRANO	SOL <sub>2</sub> (G <sub>2</sub> )	LA <sub>4</sub> (A <sub>4</sub> )
CONTRALTO	FA <sub>2</sub> (F <sub>2</sub> )	SOL <sub>4</sub> (G <sub>4</sub> )

Modificado de Jackson Menaldi, M. (1992). La voz normal. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, pag. 179.

## II. La clasificación vocal según Renato Segre y Susana Naidich

Para estos autores, la clasificación vocal se basa en las características principales de la voz: extensión total, volumen, color, punto de pasaje, zona confortable de emisión. Los criterios foniatricos habituales para clasificar las voces “se basan tanto en las características anatómicas del sujeto como en las acústicas y funcionales de su voz” (Segre y Naidich, 1981, pág. 88).

### Características anatómicas:

Antiguamente, se consideraba el tipo físico como un factor importante en la clasificación vocal. Los individuos bajos, de cara redondeada, por ejemplo, eran propensos a voces de buena extensión y agudas, los delgados y altos a las voces graves. Actualmente, no se considera un criterio válido por la gran cantidad de excepciones que pueden comprobarse.

También, pueden considerarse las características físicas de los pliegues vocales (el largo y grosor de las cuerdas vocales). La dificultad estriba en que solo pueden observarse sometiendo al individuo a un estudio médico (laringoscopia o fibroscopia). Se supone que las cuerdas largas y delgadas producen sonidos graves y las cortas y gruesas sonidos agudos. Este criterio aislado tampoco alcanza para definir una clasificación.

La forma y tamaño del paladar óseo y senos paranasales y resonadores están relacionados con las cavidades de resonancia y, por lo tanto, tienen alguna influencia en el tipo de voz.

### Características funcionales

Zona de pasaje: el pasaje no se produce en la misma zona para todos los tipos de voz, por lo tanto, podría ayudar a la clasificación vocal. Como una

regla amplia, puede decirse que el pasaje de las voces agudas se encuentra en tonos superiores al  $Fa_3$ .

las voces graves tienen un pasaje por debajo de ese tono.

Zona más confortable para la voz: la ubicación de la región en la cual el sujeto emite con mayor facilidad y soltura es un factor muy importante en la clasificación.

Extensión total de la voz: es el total de tonos de una escala que una laringe puede emitir. Es el criterio usado más generalmente, pero no debe utilizarse en forma aislada.

### Características acústicas

Timbre: en general se considera que los timbres claros, producidos por los armónicos agudos, son típicos de las voces agudas y los colores más oscuros, con preponderancia de armónicos bajos a las voces graves, pero hay muchas excepciones.

Intensidad: el volumen general de la voz está asociado a un grado sutil de la clasificación vocal. Esta característica permite la diferenciación entre voces líricas y dramáticas, por ejemplo, pero debe considerarse juntamente con el timbre y la extensión.

TABLA 4

CLASIFICACIÓN	EXTENSIÓN			
		TESITURA		
SOPRANO	$Do_3$	$Sol_3$	$Fa_4$	$Re_5$
MEZZO-SOPRANO	$Sol_2$	$Re_3$	$Do_4$	$La_4$
CONTRALTO	$Fa_2$	$Do_3$	$Si_3$	$Sol_4$
TENOR	$Si_1$	$Fa_2$	$Mi_3$	$Do_4$
BARÍTONO	$Sol_1$	$Re_2$	$Do_3$	$La_3$
BAJO	$Re_1$	$La_1$	$Sol_2$	$Fa_3$

Extraído de Segre, R. & Naidich, S. (1981). Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, pag. 148.

### III. La clasificación vocal para Richard Miller

Richard Miller afirma que la categoría de cada voz está determinada en buena parte por “la fisiología del instrumento en sí, la localización de las demarcaciones de los registros vocales, y la adherencia a conceptos tonales específicos” (Miller, *Training Soprano Voices*, 2000, pág. 5), agregando que el instrumento vocal no es solamente la laringe, sino que el cuerpo en su conjunto interviene en la producción de la voz. El género, el metabolismo y la orientación psicológica determinan variaciones en el comportamiento humano, por lo tanto, también lo hacen con la producción de la voz cantada (pág. 5).

La pista más importante para determinar las categorías vocales es la ubicación de los eventos de registración, es decir, los puntos de pasaje. Miller dice que “a pesar de las variaciones individuales del instrumento vocal hay un alto grado de predictibilidad en la ubicación de los puntos de transición entre registros para cada categoría vocal” (Miller, *National Schools of Singing - English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*, 1997, pág. 125).

En las siguientes tablas se presentan los diferentes puntos de pasaje aproximados para las principales categorías vocales, según este autor.

TABLA 5

Pasajes y Zonas de Registro para la Soprano									
Pecho		Media baja		Media alta		Alta		Flageolet	
E <sup>b</sup> <sub>4</sub>		F <sup>#</sup> <sub>5</sub>							
G <sub>3</sub>	(Primo Passaggio)	B <sup>b</sup> <sub>3</sub>	C <sub>5</sub>	C <sup>#</sup> <sub>5</sub>	(Secondo Passaggio)	G <sub>5</sub>	(C <sup>#</sup> <sub>6</sub> )	D <sub>6</sub>	A <sub>6</sub>

Modificado de Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books, pag. 134.

TABLA 6

Pasajes y Zonas de Registro para la Mezzo-Soprano									
Pecho		Media baja		Media alta		Alta		Flageolet	
E <sub>4</sub> (F <sub>4</sub> )		E <sub>5</sub> (F <sub>5</sub> )							
E <sub>3</sub> (F <sub>3</sub> )	Primo Passaggio	C <sub>4</sub>	B <sup>b</sup> <sub>4</sub> (B <sub>4</sub> )	B <sub>4</sub>	Secondo Passaggio	F <sub>5</sub> (F <sup>#</sup> <sub>5</sub> )	B <sup>b</sup> <sub>6</sub> (B <sub>6</sub> )	C <sub>6</sub> (B <sub>6</sub> )	

Modificado de Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books, pag. 135

TABLA 7

Pasajes y Zonas de Registro para la Contralto								
Pecho		Media baja		Media alta		Alta		Flageolet
D <sub>3</sub>	G <sub>4</sub> (A <sup>b</sup> <sub>4</sub> )	F <sub>4</sub>	A <sub>4</sub>	B <sup>b</sup> <sub>4</sub>	D <sub>5</sub>	E <sup>b</sup> <sub>5</sub>	A <sup>b</sup> <sub>5</sub>	A <sub>5</sub> (rara vez desarrollado)
(Primo Passaggio)				(Secondo Passaggio)				

Modificado de Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books, pag. 135.

TABLA 8

Eventos de registraci3n		
Categoría Vocal	primo passaggio	secondo passaggio
Tenorino	F <sub>4</sub>	B <sup>b</sup> <sub>4</sub>
Tenore leggero	E <sub>4</sub> (E <sup>b</sup> <sub>4</sub> )	A <sub>4</sub> (A <sup>b</sup> <sub>4</sub> )
Tenore Irico	D <sub>4</sub>	G <sub>4</sub>
Tenore spinto	D <sub>4</sub> (C <sup>#</sup> <sub>4</sub> )	G <sub>4</sub> (F <sup>#</sup> <sub>4</sub> )
Tenore robusto (tenore drammatico)	C <sub>4</sub> (C <sup>#</sup> <sub>4</sub> )	F <sub>4</sub> (F <sup>#</sup> <sub>4</sub> )
Baritono lirico	B <sub>4</sub>	E <sub>4</sub>
Baritono drammatico	B <sup>b</sup> <sub>4</sub>	E <sup>b</sup> <sub>4</sub>
Basso cantante	A <sub>3</sub>	D <sub>4</sub>
Basso profundo	A <sup>b</sup> <sub>3</sub> (G <sub>3</sub> )	D <sup>b</sup> <sub>4</sub> (C <sub>4</sub> )

Modificado de Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books, pag. 117.

La obra de Miller está dedicada al canto clásico y, con respecto a la clasificaci3n vocal, adhiere al sistema de clasificaci3n alemán de categorías especializadas para roles de ópera (Fach). Cuando este sistema se aplica rigurosamente es altamente complejo y, para utilizarlo –aclara Miller– se requiere hacer consideraciones acerca de la escritura orquestal que enmarca a cada rol, conocer y ponderar las demandas de sostenuto, tessitura y velocidad de la línea vocal e incluso el aspecto físico del cantante.

Sin embargo, sería equivocado suponer que para Miller el problema de la clasificación vocal se reduce a la aplicación de las tablas anteriores o a la ubicación de un cantante en una determinada Fach. Su mirada sobre la clasificación es mucho más abarcadora, aclarando reiteradamente que el tema es muy complejo y que, sobre todo, debe atenderse a la manera en que se produce el canto, pues recién “cuando la producción se vuelve libre la voz puede revelar su categoría” (Miller, *Solutions for Singers*, 2004, pág. 134).

#### **IV. La clasificación vocal para Ingo Titze**

Para Titze, la clasificación vocal puede hacerse teniendo en cuenta tanto factores orgánicos como sociales, a los que divide en primarios y secundarios. En Occidente, dice Titze, hay una clasificación vocal básica utilizada en música (soprano, alto, tenor y bajo) –con varias categorías intermedias (mezzo, barítono, por ejemplo)– que puede ampliarse teniendo en cuenta el sexo y la edad (voz masculina, femenina, de niños). Algunos de estos tipos son aceptables para realizar descripciones no musicales (una voz hablada de hombre que suene grave puede ser descrita como una voz de bajo). Para Titze:

las diferencias de factores fisiológicos, así como el tamaño laríngeo, las dimensiones del tracto vocal y la composición muscular se combinan con las diferencias sociales (personalidad y metas profesionales, por ejemplo) para sugerir un esquema clasificatorio (Titze, 2000, pág. 185).

Agrega también que las voces deben ser clasificadas reiteradamente en el transcurso de nuestra vida y particularmente en períodos críticos del desarrollo.

#### **Influencia de las dimensiones físicas en la clasificación vocal**

Titze sostiene que la principal variable acústica para la clasificación vocal es la frecuencia fundamental (F0). En términos amplios, comenta que para cualquier productor de sonidos se constata que hay una relación inversa entre tamaño y frecuencia del sonido producido. Sin embargo, en el caso de la voz, esa relación es compleja y Titze, con su habitual meticulosidad, la analiza desde varios ángulos.

Por ejemplo, compara los valores medios<sup>3</sup> de las frecuencias de habla de bebés, niños de 8 años, mujeres y hombres adultos con la altura, la masa

---

(3) Titze no especifica de cual población de la que extrae la media.

y una variable llamada *slenderness ratio*<sup>4</sup> que, según Titze, equivale a “una dimensión cúbica del cuerpo” (2000, pág. 186). Dicho muy sintéticamente, deduce que la relación entre frecuencia y tamaño, comentada anteriormente, se cumple en términos estadísticos muy amplios y solo para bebés, niños y mujeres adultas, no así para los adultos masculinos.

Titze realiza otros análisis de la relación tamaño/frecuencia, más cercanas a la producción vocal: uno centrado en el tamaño de la laringe y otro en las dimensiones del tracto vocal.

En el primer caso, comenta que la diferencia entre la F0 de mujeres y hombres puede explicarse si se considera la longitud de los pliegues vocales que efectivamente vibra, es decir, la porción membranosa (la porción cartilaginosa, en cambio, es mucho más rígida). Así, considerado el largo de la cuerda vocal, es para los hombres un 60% mayor que para las mujeres, lo que coincide con la diferencia de frecuencias.

Sobre el tracto vocal, explica que sus dimensiones influyen sobre el timbre, un factor importante en la clasificación vocal: con rangos de frecuencias iguales, las voces oscuras, por ejemplo, tienden a ser clasificadas de modo distinto que las claras.

#### Criterios secundarios de clasificación vocal

Según Titze, además de la frecuencia deben tomarse en consideración otros factores, entre los cuales menciona: la resistencia muscular, la musicalidad, roles culturales, ocupación y comerciabilidad.

Con referencia a la resistencia muscular, Titze apunta que, asiduamente, las notas del habla se encuentran una octava más abajo que las del canto. De modo que la producción de las alturas necesarias para el canto implica una contracción no habitual de los músculos laríngeos durante tiempos largos.

Por otra parte, hay obras cuya tesitura puede no ser alta, pero, en cambio, requieren momentos de contracción muscular intensa cuando el cantante debe sortear un pasaje especialmente dramático.

Titze propone que la habilidad para enfrentar estos dos diferentes tipos de dificultad vocal podría utilizarse como criterio clasificatorio. Se diferenciarían, entonces, los cantantes capaces de soportar prolongados períodos de

---

(4) Podría traducirse como coeficiente de esbeltez o relación de esbeltez, pero las variables que, en castellano, se denominan así no parecen coincidir con la que Titze utiliza.

actividad muscular moderada, de aquéllos que tienen la capacidad de producir una actividad muscular intensa pero que se cansan rápidamente (Titze propone una analogía entre estos dos tipos de cantantes y los corredores de fondo contra los de carreras cortas).

El comportamiento vocal relacionado con la resistencia muscular le sugiere a Titze el uso del VRP (Voice Range Profile: perfil de rango vocal) o fonetograma como instrumento en la tarea de clasificación. Dicho perfil resulta de graficar, en un sistema de ejes, la frecuencia en Hz (o notas de la escala) contra el nivel de presión sonora (SPL: Sound Pressure Level) en dB, el resultado es una imagen bidimensional del rango de una voz, tanto en frecuencia como en amplitud. En una clasificación ideal, el cantante debería tener su actividad vocal más frecuente en el centro del VRP.

La ‘musicalidad’ es un criterio utilizado especialmente, según Titze, en los grupos de aficionados. En estos casos, se tiende a ubicar a las personas con menos habilidad musical en las voces que llevan la melodía, mientras que a aquéllos que son más diestros se les asignan las voces que realizan el contrapunto o los ritmos complicados. Este criterio privilegia los resultados a corto plazo, corriendo el riesgo de ocasionar en los cantantes, como resultado de una mala clasificación, limitaciones en el rango y pérdida de la flexibilidad vocal. (pág. 193)

En cuanto a los ‘roles culturales’, Titze argumenta que determinadas comunidades consideran a la voz masculina como grave y a la femenina aguda. Puede ocurrir, entonces, que las diferencias biológicas sean artificialmente exageradas para enmarcar características sociales determinadas. Por ejemplo, dice Titze, los hábitos vocales del padre dominante (o de quién ejerza el rol) pueden ser asumidos por el individuo e incorporados a la imagen vocal propia, resultando luego muy difícil cambiarlos, aún en pro de un funcionamiento más adecuado.

Estas diferencias artificiales también son introducidas, dice Titze, en los estilos clásicos de canto. En las tendencias estilísticas actuales, en cambio, se hace una menor distinción entre mujeres y hombres, inclinándose hacia las producciones unisex. De nuevo –sentencia Titze–, los modelos culturales influyen en la clasificación vocal preferida por los individuos.

Para los cantantes profesionales, la ‘comerciabilidad’ es un factor importante en su decisión de incorporarse a un tipo vocal. Dice Titze que “el desarrollo de la propia voz en pos de ciertos objetivos profesionales es una realidad de la vida” (pág. 194) y agrega que esta actitud de modelar la voz para tener mayores posibilidades de trabajo alcanza incluso a los cantantes de ópera.

De ese modo, “la clasificación ideal o el estilo de performance puede llegar a sacrificarse para conseguir o conservar un trabajo” (pág. 194).

En un resumen de su propuesta metodológica, Titzte advierte que “no hay un método de clasificación totalmente confiable [para clasificar voces] en vez de ello, una combinación de métodos proporciona la mejor oportunidad, tanto para al cantante como para el profesor, de obtener una base de adecuada de juicio” (pág. 205). Opina, entonces, que un perfil de rango vocal (VRP) sumado a la obtención de la  $F_0$  promedio de habla –que, dice, se ubica por lo general unos 4 o 5 semitonos por debajo del límite superior de VRP– serían útiles desde el punto de vista de la fisiología. A dichos datos sugiere combinarlos con un cuestionario que nos proporcione referencias acerca del marco cultural del hablante o cantante. El cuestionario debe incluir, por ejemplo, preguntas acerca de los cantantes que se toman como referencia, sus relaciones parentales, el tipo de canto o habla común en su casa o grupos en los cuales se desenvuelve, etc.

## V. El sistema de clasificación de las especialidades (*Fach*)

La palabra alemana *Fach* (su plural es *Fächer*) tiene varios significados entre los cuales se cuentan el de asignatura (en el sentido académico) y el especialidad o rama profesional. En el entorno de la ópera, *Fach* se utiliza para designar tanto a un tipo de voz como al rol que dicha voz puede abordar.

Cotton explica que el sistema nació a principios del siglo XX en Alemania. Fue concebido como respuesta a las exigencias de los teatros, que exigían a los cantantes abordar obras con requerimientos muy diversos de rango, tesitura y orquestación, poniendo en riesgo su salud y longevidad vocal. Para solucionar el problema, se crearon listas de roles con similares exigencias vocales (*Fach*) que servían para determinar la categoría correspondiente para cada cantante, dato que era incluido en el contrato. Con tal herramienta, los artistas podían rechazar aquellos roles no incluidos en el listado de su *Fach*. (Cotton, pág. 55)

Las categorías que el sistema reconoce son muchas más que las utilizadas habitualmente (soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono y bajo), debido a que –como se comentó en la sección dedicada a Richard Miller– para cada *Fach* se consideran aspectos relacionados con los requerimientos de la ópera, por ejemplo, el aspecto físico del cantante.

Sin embargo, como el sistema utiliza para su ordenamiento una nomenclatura similar a la de los métodos de clasificación vocal, los dos tipos de enfoque muchas veces se superponen.

Al respecto, Cotton comenta que:

De hecho, las categorías para *Fach* y para la clasificación general de la voz, llevan la misma terminología descriptiva cuando se especifican los atributos vocales, aunque las definiciones de cada *Fach* no giran en torno aspectos técnicos tales como la ubicación de los puntos de transición<sup>5</sup>. Una vez más, aunque la terminología para la clasificación de voz y *Fach* son a menudo idénticas, el sistema *Fach* se ocupa principalmente de la asignación de los roles, mientras que la clasificación de voz busca describir la naturaleza fisiológica de un instrumento particular. (Cotton, 2007, págs. 58-59).

Si, desde la perspectiva de la fisiología, la clasificación vocal es una labor complicada, la tarea de agrupar voces/roles en cada *Fach* es, quizá, más compleja debido a la multitud de factores que intervienen en la selección. Cotton describe los criterios utilizados por Richard Boldrey en su libro *Guide to Operatic Roles & Arias* –una fuente importante para el tema según la autora– que incluyen: rango normal, registros, timbre, volumen, dificultades vocales y dificultades actorales.

Por supuesto, tantas variables implicadas engendran un similar número de categorías y eso se refleja en la lista proporcionada por Boldrey que cuenta, solo para las voces femeninas, con las siguientes: soubrette, soprano de coloratura lírica liviana, soprano lírica liviana, soprano lírica de coloratura, soprano lírica, soprano de coloratura dramática liviana, soprano dramática liviana (spinto), soprano dramática de coloratura, soprano dramática, soprano muy dramática, mezzosoprano lírica liviana, mezzosoprano lírica, mezzosoprano dramática, contralto lírica y contralto dramática.<sup>6</sup>

Para hacer más compleja la situación, los modelos de selección mutan con el tiempo y un rol, que durante un tiempo se asignaba a una categoría de voz, años después puede ser alistado dentro del repertorio de otra *Fach*. Las categorías mismas, las *Fach*, no son fijas y por diversos motivos pueden crearse nuevas.

La tabla siguiente, con roles para voces femeninas y extraída del trabajo de Cotton, ilustra la situación.

---

(5) Nota: puntos de pasaje.

(6) The lists include the following criteria after each category: normal range, registers, timbre, weight/volume, vocal challenges, [and] acting challenges. The female categories listed by Boldrey are: soubrette, light lyric coloratura soprano, light lyric soprano, full lyric coloratura soprano, full lyric soprano, light dramatic coloratura soprano, light dramatic (spinto) soprano, full dramatic coloratura soprano, full dramatic soprano, high dramatic soprano, light lyric mezzo-soprano, full lyric mezzo-soprano, dramatic mezzo-soprano, lyric contralto, and dramatic contralto. (Cotton, 2007, pág. 64).

TABLA 9  
Comparación de listas de distintas *Fächer*<sup>7</sup>

Rol	Autores		
	Kloiber - 1973	Kloiber - 2003/4	Boldrey - 1994
ANNIUS (Tito)	dram contralto  mezzo-soprano	lyric mezzo	full lyric sop <u>full lyric mezzo</u>
ARIODANTE		lyric mezzo countertenor (castrato)	light dram color sop <u>countertenor</u>
CESARE	Helden -baritone	lyric mezzo countertenor (alto castrato)	<u>countertenor</u> dram baritone dram bass
CENEREN- TOLA	lyric color sop	color mezzo	<u>light lyric mezzo</u> contralto
CHARLOTTE		lyric mezzo	full lyric sop <u>full lyric mezzo</u>
CHERUBINO	lyric sop	lyric mezzo lyric sop	<u>light lyric mezzo</u>
DALILA	dram mezzo dram contralto	dram mezzo dram contralto	<u>dram mezzo</u> contralto
DORABELLA	dram contralto mezzo	lyric mezzo	full lyric sop light dram sop <u>full</u> <u>lyric mezzo</u> dram mezzo
HÄNSEL	Spielalt <sup>109</sup>	lyric mezzo Spielalt	<u>light lyric mezzo</u> full lyric mezzo

(7) Nota del autor: hemos decidido no traducir los nombres de las *Fächer* debido a que en algunas ocasiones no encontramos el equivalente exacto ni en castellano ni en italiano. Además, en este caso en particular, no nos pareció importante debido a que la tabla solamente ejemplifica la variación de criterios del sistema de clasificación entre autores y épocas.

IDAMANTE	lyric tenor	lyric mezzo lyric tenor	light lyric color sop light lyric mezzo countertenor <u>light lyric tenor full lyric tenor</u>
KOMPONIST	character sop young dram sop	dram mezzo young dram sop	full lyric sop spinto sop <u>dram mezzo</u>
OCTAVIAN	dram mezzo	dram mezzo lyric mezzo	full lyric sop spinto sop full lyric mezzo <u>dram mezzo</u>
ORLANDO		lyric mezzo lyric contralto countertenor (alto castrato)	contralto <u>countertenor</u>
RINALDO		color mezzo countertenor (alto castrato)	full lyric mezzo dram mezzo con- tralto <u>countertenor</u>
ROSINA	lyric color sop	color mezzo	light lyric color sop <u>light lyric mezzo</u> contralto
RUGGIERO (Alcina)		lyric sop lyric mezzo (castrato)	full lyric mezzo contralto <u>counter- tenor</u>
Serse	sop lyric tenor	soprano mezzo (sop castrato)	full lyric mezzo <u>countertenor</u>
Sextus (Tito)	dram sop	dram mezzo lyric mezzo	full lyric color sop light lyric mezzo <u>full lyric mezzo</u> countertenor

Nota: Las categorías subrayadas por Boldrey son aquellas sugeridas como las más adecuadas para el rol. Modificado de Cotton, S. (2007). Voice classification and Fach : recent, historical and conflicting systems of voice categorization. The University of North Carolina at Greensboro (UNCG). <http://library.uncg.edu/7>

Nos parece importante subrayar que este sistema está muy ligado a la ópera, no solo como género, sino también como circuito artístico y comercial. Dicho de otra manera, fue diseñado y tiene su aplicación más genuina en la elección y contratación de cantantes para los elencos de los teatros de ópera. Sin embargo, su lógica de selección suele trasladarse –muchas veces ignorando el origen– a la tarea de clasificación vocal.

Desde el punto de vista pedagógico, la adhesión al sistema implica peligros de dos tipos opuestos para las voces en formación: si se comienza con el repertorio adecuado para la *Fach* muy temprano, cuando la técnica no está suficientemente afianzada, el resultado puede ser un retroceso técnico. Pero, por otro lado, comenzar muy tarde (sobre todo en ambientes muy competitivos) merma las posibilidades de los jóvenes de ingresar al circuito.

Para quienes seleccionan voces, la lógica del sistema *Fach* lleva implícito el riesgo de juzgar taxativamente a un cantante cuando las circunstancias no lo ameritan. No es extraño, por ejemplo, que una solista cuya *Fach* corresponda a soprano dramática, pueda sentirse más cómoda y desempeñarse mejor al incorporarse a un coro en la cuerda de mezzosoprano que en la de soprano. Como solista, esto puede ser erróneo, pero como coreuta, a nuestro parecer, es justificable.

## VI. Coros y clasificación vocal

Como ya ha sido argumentado, tanto el concepto de clasificación vocal como las metodologías asociadas no son de aplicación universal. Esta limitación -referida en principio al canto solista- es quizás, más cierta aún en el caso de los coros.

Este ámbito presenta características que dificultan la aplicación de los criterios más frecuentemente utilizados en la música clásica occidental para tipificar a los cantantes. Recordemos que estos juicios se apoyan en la premisa de una buena salud vocal (Segre y Naidich, pág. 146) (un concepto no tan claro como puede parecer) y en la elección y comparación de algunas características vocales, las más utilizadas de las cuales son la extensión, la tesitura, los puntos de pasaje y el timbre. Ambos aspectos tienen relación con la historia vocal de los cantantes, una historia que comienza, incluso, antes del contacto del cantante con la actividad (Morrison y Rammage, 1996, págs. 229-230).

Si hacemos foco en el aspecto técnico, es obvio que los integrantes de los conjuntos corales –comparados con los solistas del canto clásico, especial-

mente los de la ópera, con su relativa uniformidad técnica y formativa— no siempre forman un grupo homogéneo. Es así que, aun dentro de un mismo grupo, los cantantes tienen muy distintos tipos de experiencia en el canto, su instrucción técnica es muy variada (o no tienen estudios), y en general su formación musical y vocal es muy disímil.

Pero además conviene reconocer que, en la actualidad, la actividad coral es multifacética: hay infinidad de grupos, cada uno con sus particulares orientaciones musicales, número de integrantes, intereses, experiencias, etc.

Para muchos de estos conjuntos, ni la manera habitual de funcionamiento de los coros ni el ideal sonoro del canto clásico son prioritarios. El fenómeno es descrito por Smith y Young como sigue:

Dos tendencias principales – a veces mutuamente contradictorias, pero sin embargo coexistentes hacia el final del siglo – marcaron el desarrollo del movimiento coral del siglo XX. Por un lado, la búsqueda de un ideal monolítico en términos de sonoridad y organización coral. Esta tendencia que predominó durante los primeros 60 años, o un poco más, del pasado siglo, fue desafiada, débilmente al principio y más enérgicamente a partir de 1960, por una creciente tendencia a la diferenciación: organizativa, estructural, funcional, tímbrica y estilística.

A medida que avanzaba el siglo [...] el concepto de un ideal de coro monolítico, de aplicación universal se puso en duda. El nacionalismo, por ejemplo, y, más tarde el multiculturalismo, promovieron la conciencia de que los conceptos de belleza coral difieren de una cultura a otra. La mejora de la difusión, especialmente a través de grabaciones y giras internacionales, hizo que esta toma de conciencia se generalizara en la comunidad coral. En los años iniciales e intermedios del siglo, la tendencia era hacer un uso ecléctico de estas diferencias mediante la incorporación de características atractivas tomadas prestadas de distintas nacionalidades o etnias, para incorporarlas al estilo de actuación universalmente admirado de Europa occidental y los EE.UU.

Ya hacia el final del siglo, bajo la creciente influencia del multiculturalismo, se hicieron intentos para capturar las técnicas de actuación asociadas con diversos repertorios, aunque a veces esto significaba sacrificar puntos de vista tradicionales relativos a la unidad de coro y la belleza de tono. (Smith y Young)

Según los mismos autores, el siglo pasado también se caracterizó por el regreso de la profesionalización de los coros:

En las primeras centurias de la tradición coral los cantantes eran profesionales, empleados por los reyes o patrones nobles, iglesias y abadías. En los siglos dieciocho y diecinueve una gran expansión del interés y de las oportunidades favorecieron a los cantantes aficionados. En la segunda mitad del siglo XX, el crecimiento de la industria de la grabación, las necesidades de la radio y de la televisión y de la industria del cine, los requerimientos más específicos de los promotores de conciertos y festivales y las exigencias impuestas por los compositores contemporáneos produjeron un renacimiento del profesionalismo. Hacia el fin del siglo había coros profesionales, tanto estales como privados, en casi todos los países en los cuales la música occidental es ejecutada. (Smith y Young).

El profesionalismo al que hacen referencia los autores está lejos de implicar uniformidad desde el punto de vista técnico/vocal. Muchos de estos coros profesionales se dedican a la música barroca o prebarroca, otros incursionan en la música de vanguardia y los hay centrados en el góspel, en la música folclórica, etc. Las técnicas vocales empleadas, por supuesto, son distintas en cada caso. Así tendremos, por ejemplo, algunos grupos cuyos cantantes utilizan el *belting*<sup>8</sup>, otros que incluyen en su formación niños o contratenores y otros que necesitan técnicas vocales extendidas.<sup>9</sup>

De modo que, dependiendo del tipo de coro, la manera de clasificar las voces para agruparlas en una cuerda puede basarse en los conceptos de clasificación vocal tal cual fueron descritos con anterioridad, en una modificación y adaptación de los mismos o directamente en otros muy distintos.

Una complicación extra al tratar el tema lo constituye la escasez de material bibliográfico de referencia, una situación que –debido a que el campo de la técnica vocal enfocada en la práctica coral es relativamente reciente– es extensiva a todos los aspectos del uso de la voz en los coros<sup>10</sup>.

---

(8) *Belting*: un tipo de uso vocal que se caracteriza por una calidad vocal principalmente basada en la voz de pecho y que es de uso frecuente en varios estilos de canto no clásico.

(9) Técnicas vocales extendidas: producción vocal frecuente en la música de vanguardia y que implica la elaboración de sonidos que generalmente no se utilizan en el canto convencional. Entre estos por ejemplo pueden contarse: fonaciones producidas durante la inspiración, chasquidos con la lengua, silbidos, frito vocal, etc.

(10) Por ejemplo, recién en 2002 apareció la IJRCS (International Journal of Research in Choral Singing) una publicación de la American Choral Directors Association, que aborda, entre otros, temas de técnica vocal para coros. En comparación, también en EEUU, los primeros artículos del *Journal of Singing*, la publicación de la NATS (National Association of Teachers of Singing) aparecieron en 1944.

A continuación, presentamos lo que opinan y sugieren algunos autores con referencia a la clasificación vocal en el caso de los coros.

## **VII. La clasificación vocal en los coros según Segre-Naidich (colaboración de María Cristina Jackson)**

Además de seguir siendo una útil referencia, el libro de Renato Segre y Susana Naidich, *Principios de foniatría para alumnos y profesionales del canto y dicción*, cuya primera edición está fechada en 1981, constituye probablemente uno de los primeros escritos interdisciplinarios dedicados a la voz en Argentina.

Hay en él un capítulo dedicado al canto coral en los niños y adultos que está acreditado a Cristina Jackson y que, a pesar de la inevitable desactualización en algunos temas, compendia varios de los aspectos del canto coral que comentábamos anteriormente.

Jackson clasifica a los coros según su formación en coros de voces femeninas, masculinas y mixtos. Además, incluye en su enumeración los coros infantiles, tanto de niños como niñas y los juveniles de voces femeninas o mixtos.

También hace una clasificación teniendo en cuenta el campo de actividad distinguiendo “coros profesionales o diletantes; hay coros eclesiásticos, madrigalistas, de oratorios, de ópera lírica, de montaña, etc.” (Segre y Naidich, pág. 146).

Refiriéndose a la clasificación vocal, Jackson la considera imprescindible para evitar los trastornos vocales y opina que, al realizarla, “es necesario a veces confrontar la opinión del foniatra, del profesor de canto y del fonoaudiólogo” (pág. 146). En este equipo, incluye, al redactar años más tarde su propio libro, *La voz normal*, a un otorrinolaringólogo.

La clasificación de la voz cantada, opina, necesita algo más que un análisis de los factores musicales, incluyendo al “temperamento y a la psicología del sujeto” (pág. 146) como elementos a considerar.

También, formula que “dentro de la clasificación de la voz no podemos ir en contra de la naturaleza. Es posible extenderla hacia el grave o el agudo, pero si se lo hace con exceso, se pueden producir daños irreparables.” A esta consideración acerca de las leyes de la naturaleza, la amplía, en referencia a la clasificación de los niños, diciendo que “un niño dotado con voz de soprano no puede cambiarla por la de contralto, y viceversa, pues el cambio acarrearía graves trastornos a los órganos vocales” (pág. 146).

Para Jackson, la edad en que los niños pueden empezar a cantar “*un repertorio amplio*” es de 8 o 9 años, pero la educación vocal puede comenzar a los 6-8 años (pág. 148). Sin embargo, y atendiendo a la muda vocal, aclara que “las clases formales de canto no deberán empezar antes de los 16 o 18 años en los varones y no antes de los 16 en las niñas” (pág. 147).

La tesitura y la extensión son los dos criterios principales para clasificar las voces de los niños. En cuanto a la tesitura, propone que su evaluación se haga después de un tiempo de trabajo vocal, luego del cual se podrán hallar, en el ámbito de una escala musical, un grupo de notas que resulten más cómodas y fáciles. Esas notas, luego de un cierto tiempo de trabajo, pueden llegar a la docena, dice Jackson. Llegado ese momento, si la tesitura se encuentra entre un Sol<sup>3</sup> y Fa<sup>4</sup>, el niño podrá ser clasificado como soprano y, si su tesitura es Do<sup>3</sup>–Si<sup>3</sup>, será contralto. El timbre, dice Jackson, será más característico en las notas de la tesitura que en el resto y, para los sopranos, se caracterizará por corresponder a “una voz aterciopelada, aflautada, no muy llena” mientras que la voz de contralto “es más vibrante, con más mordiente y llaneza” (pág. 147).

En cuanto a la extensión, Jackson considera que tanto para los niños sopranos como para los contraltos puede ser de 14 a 16 notas. Aclara que este no puede ser el único elemento de juicio y propone tomar en cuenta algunas características físicas. Según Jackson, un niño con talla normal, cuello corto, cuerdas vocales cortas y delgadas, y cavidades de resonancia pequeñas será soprano, mientras que, si tiene una talla alta, cuello largo cuerdas vocales largas y ancha, y cavidades de resonancia mayores, será contralto.

Jackson resume en un cuadro cómo se distribuyen las voces en los distintos coros.

TABLA 10

CORO MASCULINO	Bajo I	Bajo II
	Tenor I	Tenor II
CORO FEMENINO	Contralto I	Contralto II
	Soprano I	Soprano II
CORO MIXTO	Tenor	Bajo
	Soprano	Contralto
CORO JUVENIL	Idem coro mixto	
CORO INFANTIL	Soprano I	Soprano II

Nota: extraído de Segre, R. y Naidich, S. (1981). Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, pag. 149.

También, incluye una tabla con las notas límites de la extensión vocal y la tesitura para las distintas voces de un coro de adultos, pero a dicha tabla no la repetiremos por ser la misma que adjuntamos en la sección I dedicada a sus propias consideraciones acerca de la clasificación vocal en general.

Por último, nos parece importante resaltar su observación con respecto al timbre de las secciones del coro, pues afirma que “dada la heterogeneidad de las voces, es importante que los timbres formen en conjunto un cuerpo sonoro homogéneo. Esto se logra con una buena impostación” (pág. 149). Este criterio, centrado en el buen manejo técnico es contrario a la práctica –a veces empleada en los coros–, consistente en utilizar a la imitación como herramienta de homogeneización tímbrica<sup>11</sup>.

### **VIII. La clasificación vocal en los coros según Smith y Sataloff**

La primera edición del libro de Brenda Smith y Robert T. Sataloff, *Choral Pedagogy* es casi veinte años posterior al de Segre y Naidich –fue publicado en el 2000- y cuenta con posteriores ediciones y actualizaciones, la última de las cuales fue presentada en el 2013 y es la que se considera aquí.

En varios de los ítems es posible notar diferencias, no solo con Segre y Naidich, sino con varios de los autores anteriores. Es posible que estos cambios se deban tanto a la especialización del enfoque como a la actualidad del escrito.

Apenas comenzado el apartado denominado *¿Cómo son clasificadas las voces en el canto coral?*, los autores toman una postura distintiva al afirmar que:

Las voces en el canto coral se clasifican según las secciones del coro en sopranos I y II, alto I y II, tenor I y II, bajo I y II. Una voz clasificada para el canto solista como soprano puede funcionar dentro del coro como alto para favorecer el rango, el balance o el color por un período breve [el subrayado en nuestro] (Smith y Sataloff, 2013, pág. 236)

---

(11) Al respecto Landeau escribía: “La mimesis, voluntaria o no, es siempre la base de malentendidos. A menudo es la mimesis de la familia que insta al niño a imitar la voz de sus padres; a veces lo social lleva al individuo a tomar el timbre de la voz de la región en la que reside o para copiar artistas en boga; a veces la mimesis educativa hace del alumno de canto una copia de su maestro. La adaptación funcional del aparato vocal es, por lo tanto, capaz de crear un timbre e incluso una tesitura artificial. Esto implica un constante esfuerzo muscular excesivo siempre perjudicial para la voz”. (Landeau, 1963)

Los autores realizan otras adaptaciones a la mecánica de la clasificación de voces solistas, considerando la labor de los cantantes en un coro. Por ejemplo, dentro de los elementos a tener en cuenta para la clasificación vocal, consideran –además del rango, el timbre y la musicalidad– a la estabilidad personal, un agregado que, como veremos, da cuenta de una visión global de la labor de un cantante de coros.

Con respecto al rango, consideran que la clasificación vocal asignada debe permitir al cantante desempeñarse en la porción más accesible de su extensión, es decir que, sin mencionarlo específicamente, toman en cuenta a la tesitura.

Para ellos, al igual que en el caso del canto solista, el timbre o color es otra señal para la clasificación. Sin embargo, Smith y Sataloff afirman que los directores pueden utilizar una combinación de timbres para crear calidades particulares para las secciones de un coro. A manera de ejemplo, escriben que:

Si el repertorio que va a ser cantado es esencialmente del siglo XIX una voz con un timbre cálido puede ser clasificada como Soprano II. Sin embargo, la misma voz puede cantar Alto I en el repertorio barroco donde las entradas de las fugas requieren una coloración especial. Por lo tanto, el timbre es útil factor para determinar el balance coral además de servir para la clasificación vocal (Smith y Sataloff, 2013, pág. 237).

Tal como en Titze, la musicalidad está también aquí presente como una cualidad que influye en la clasificación. A un cantante con una lectura que le permita cantar fluidamente, dicen los autores, se le puede asignar una clasificación vocal que implique exigencias altas de tesitura, de dificultad rítmica y melódica. Sobre todo, si además tiene una aceptable técnica de canto. Esto es posible porque:

una fuerte sensación asociada a la altura, una imagen aural cultivada del timbre y el tono, y un entendimiento claro de la propia registración son aspectos de una técnica vocal establecida. Tales conocimientos ayudan a un cantante de coros a manejar pasajes que se sitúen en los extremos del rango (...) Si el cantante es menos eficiente en las habilidades básicas, su voz debe ser protegida de tales demandas. (Smith y Sataloff, pág. 237)

Es interesante que los autores consideren a la estabilidad personal como una cualidad que debe tenerse en cuenta a la hora de clasificar saludablemente a un cantante. Afirman –refiriéndose particularmente a los cantantes aficionados– que hay algunas personas a las cuales las circunstancias personales les impiden cantar libre y extensamente. Hay otras, dicen, que, debido a dificultades personales o enfermedades, se sienten incómodas frente a la

exposición que el canto demanda. Se pueden encontrar cantantes con una actitud mental propensa a la experimentación y a la exposición y, en contraposición, seguramente habrá otros, con menos experiencia musical, que sufran con las dificultades de la armonía y que no puedan mantener el grado alto de atención requerido durante largo tiempo.

Todas estas posibilidades llevan a los autores a sugerir que la evaluación de cada cantante sea integral y aconsejan una reconsideración de los lugares asignados en las distintas cuerdas a llegar el final de la temporada. De esta manera, es posible asegurar la salud vocal y la comodidad personal de cada cantante.

En otro apartado, Smith y Sataloff realizan una caracterización de cada una de las cuerdas de un coro, centrándose nuevamente en los coros de aficionados.

En este tipo de coros, dicen, las sopranos pueden ser de cualquier tipo: líricas, dramáticas o de coloratura, pero juntas están destinadas a llevar las melodías principales. Esta responsabilidad y la ventaja acústica sobre el resto del conjunto son inhibitorias y pueden ocasionar que las sopranos más novatas se sientan inseguras al tener que cantar notas muy agudas con dinámica extremas.

En cuanto a los altos, opinan que esta cuerda suele ser elegida por sopranos con poca habilidad o confianza en la zona alta de su voz, aunque, aclaran, también por algunas cantantes que disfrutan de cantar la armonía. Debido a que el rango vocal de la cuerda de altos está muchas veces superpuesto al de la voz hablada, esta sección es fundamental en la dicción del grupo y es además crítica en el color total del coro.

Lo primero que los autores indican acerca la cuerda de tenor es que la escasez de tenores “*es un hecho de la vida*”. Debido a esa razón y a que, por lo general, las líneas del tenor están en la parte alta de su rango, se le debe prestar especial atención a su salud vocal y a su desarrollo técnico.

Los bajos del coro, afirman Smith y Sataloff, son apreciados por la riqueza y estabilidad de sus notas graves, por tal razón, ellos intentan mejorar la profundidad y la sonoridad de esta zona particular de su tesitura. Pero es beneficioso, opinan los autores, alentarlos a cantar con fraseo y musicalidad, de ese modo se mantendrá su salud vocal y se extenderá la vida útil de sus voces.

Las voces graves tienden a ser menos ágiles y los bajos son poco flexibles –afirman Smith y Sataloff, en una observación de validez aparentemente bastante general–, por eso aseveran que la cuerda obtiene beneficios de un entrenamiento auditivo y de los ejercicios de agilidad y notas cortas.

## IX. Últimas consideraciones

Todos los aspectos referidos a la técnica del canto –especialmente los pedagógicos y didácticos– vienen sufriendo cambios continuos, en un proceso que, comenzando muy temprano, se acentuó a fines de siglo XIX y adquirió especial énfasis y velocidad en los últimos 50 a 70 años.

En particular, la problemática de la clasificación vocal se ha complejizado en forma constante siguiendo, al parecer, dos tendencias: aquélla que tiene como propósito encontrar métodos objetivos y puntuales para determinar la categoría vocal de un cantante y una segunda para la cual dicha faceta del canto exige una mirada integral.

Ilustran a la primera los intentos realizados en 1876 por Fauvel para determinar –a partir de la examinación de las cuerdas vocales– las categorías de las voces masculinas; las investigaciones de Husson en 1953 y su método para predecir el tipo vocal y el rango midiendo la estimulación neurológica del músculo esternocleidomastoideo y, en épocas más recientes, las propuestas de Cleveland –1977 y años posteriores –referidas a los estudios del timbre y su relación con el rol del tracto vocal.

La segunda corriente –aquélla que percibe a la clasificación vocal como un fenómeno complejo que involucra al cantante en su totalidad– ha estado presente en mayor o menor grado en casi todas las propuestas metodológicas. Así, el sistema Fach, a pesar de materializarse en una estructura bastante rígida, incorpora como características de una categoría, no solo a la voz sino a las dotes actorales, el temperamento y el físico del cantante. También, Ingo Titze y Richard Miller –fuertes referentes de un enfoque del canto ligado a la acústica, a la fisiología y a la anatomía– incluyen en sus propuestas la consideración de la historia personal y la personalidad del cantante.

Sobre la clasificación de las voces en los coros, hemos comentado que el material teórico es escaso, pero que aumenta rápidamente. Un ejemplo interesante, novedoso y ligado a una concepción integral de la clasificación vocal lo constituye un estudio acerca de la experiencia subjetiva de los cantantes (Zangroniz, Sarteschi, Lobos y Alessandroni, 2014) y que fuera realizado por el Grupo de Investigaciones en Técnica vocal de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

A este tema podemos aportar, que en el caso de los coros y según nuestra experiencia, el tema de la clasificación está muy ligado a la apreciación de la salud vocal del cantante, especialmente en el caso de los grupos de aficionados (pero

no únicamente). Por tal razón, quizá sea útil separar la tarea de clasificación, al menos conceptualmente, en dos etapas: una de selección de los integrantes y otra de ubicación de cada cantante en la cuerda correspondiente. La segunda tarea está relacionada con el grueso de las consideraciones de este escrito. Para la primera, en cambio, hay que apelar al criterio de algún profesional de la salud. Esto puede hacerse, por ejemplo, pidiendo al futuro integrante un informe otorrinolaringológico o fonoaudiológico que garantice las condiciones necesarias de salud vocal.

Por último, nos parece importante aclarar que la mayoría de los autores considerados aquí pueden ser encuadrados en lo que se ha dado en llamar pedagogía Vocal Contemporánea (Alessandroni, 2013) y que nuestra descripción de la problemática de la clasificación vocal y las reflexiones realizadas se asientan en esta particular –y necesariamente parcial– mirada sobre el canto.

## Referencias bibliográficas

Alessandroni, N. (2013). Pedagogía vocal comparada. Qué sabemos y qué no. *Arte e investigación*, 15(9).

Cleveland, T. F. (1993). Voice Pedagogy for the Twenty- First Century: Toward a Theory of Voice Classification (Part 1). *The Nats Journal* (49), pp.30-31.

Cleveland, T. F. (May-June de 1993). Voice Pedagogy for the Twenty- First Century: The Importance of Range and Timbre in the Determination of Voice Classification. *The Nats Journal*.

Cleveland, T. F. (1993). Voice Pedagogy for the Twenty- First Century:Voice Classification (Part II). *The Nats Journal* (49), 37-40.

Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach : recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. (tesis doctoral). University of North Carolina, Estados Unidos.

Jackson Menaldi, M. (1992). *La voz normal*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Landeau, M. ( 1963). Voice classification. (B. U.-C. Taylor, Ed.) *The NATS Bulletin*, 4-7.

Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.

Miller, R. (1997). *National Schools of Singing - English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

Miller, R. (2000). *Training Soprano Voices*. New York: Oxford University Press.

Miller, R. (2004). *Solutions for Singers*. New York: Oxford University Press.

Morrison, M. y Rammage, L. (1996). *Tratamiento de los trastornos de la voz*. Barcelona: Masson, S. A.

Owen, J., Harris, H. T., Fallows, D. y Potter, J. (2017). *Singing*. (Oxford University Press) Recuperado el 18 de Abril de 2017, de Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25869>.

Potter, J. (1998). *Vocal authority: singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Segre, R. y Naidich, S. (1981). *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Smith, B. y Sataloff, R. (2013). *Choral Pedagogy*. San Diego, EEUU: Plural Publishing.

Smith, J. G. y Young, P. M. (s.f.). *Chorus*. Recuperado el 30 de Agosto de 2016, de Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684>.

Titze, I. (2000). *Principles of Voice Production*. Iowa: National Center for Voice and Speech.

Vennard, W. (1967). *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer, Inc.

Zangroniz, V., Sarteschi, A., Lobos, M. y Alessandroni, N. (2014). *Los aspectos experienciales de la clasificación registral en la práctica coral: un estudio cualitativo*. En *Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U.N.R. Argentina*: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de <http://gitev.com.ar/articulos/>

## Bio autor

**Evert Luis Formento.** Es docente titular de Voz y Lenguaje Sonoro II de la Lic. en Teatro y Técnica vocal y cuidados de la voz I y II en la Lic. en Dirección Coral, en la Facultad de Artes de la UNC. Dicta también las asignaturas Canto Lírico I,II y III, en la Tecnicatura Superior del Conservatorio Provincial, UPC. Interesado en la voz profesional ha formado parte o dirigido equipos de investigación centrados en aspectos de la pedagogía vocal. Evert integra por concurso el Coro Polifónico de Córdoba desde 1985. Como solista (bajo barítono) formó parte del elenco de óperas (Un ballo in maschera, Tosca, Acis y Galatea, Aida, Madama Butterfly, Dido y Eneas, Rigoletto, Cuentos de Hoffman, Traviata, Flauta Mágica, Hansel y Gretel, Carmen, El Matrero, Aurora, L'Orontea);interpretó solos en obras de Dvorak, Brahms, Beehtoven, Franck, Bach, Haendel, Fauré, Hydás, Mahler, etc.; y participó en conciertos de Lied, ópera y música antigua.