

**Universidad de Valladolid**

**Grado en Historia y Ciencias de la Música**



**LA VOZ DEL FADO: UNA PROPUESTA DE  
ANÁLISIS DEL CANTO DE AMÁLIA RODRIGUES**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Autora: SANDRA GARCÍA PINDADO**

**Tutora: SUSANA MORENO FERNÁNDEZ**

**Curso académico: 2014-2015**

**25 de junio 2015**



# **LA VOZ DEL FADO: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DEL CANTO DE AMÁLIA RODRIGUES**

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº de la  
Dra. Susana Moreno Fernández

**Fdo.: SUSANA MORENO FERNÁNDEZ**

**Curso académico: 2014-2015**

**25 de junio 2015**



## **RESUMEN**

Cuando empecé a estudiar canto lírico, convertí mi voz en mi instrumento y me interesé más en él. Una buena forma de demostrarlo es este Trabajo de Fin de Grado, donde sintetizo algunos aspectos de la voz cantada que sirven para estudiar la misma. El objetivo principal es analizar los rasgos vocales de la fadista Amália Rodrigues, también conocida a nivel internacional como “la voz del fado”. Para ello, primeramente contextualizo su figura, su estilo interpretativo y su repertorio. Después, he realizado un análisis comparativo de un conjunto de parámetros seleccionados. Lo singular es que en ese análisis he aplicado los recursos del canto lírico en un género de la música popular urbana, pudiendo elaborar un análisis coherente con lo que otros estudios ya han señalado previamente, además de aportar resultados innovadores y de proponer posibles investigaciones relacionadas con este tema. Asimismo, dicho análisis comparativo se centra en los diferentes momentos de la carrera de esta cantante para poder obtener una visión global de su voz, descrita siempre como un timbre único.

**Palabras clave:** Voz cantada, Amália Rodrigues, fado, análisis.



## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por su infinito apoyo, a Susana Moreno por su paciencia y su esfuerzo en sacar este trabajo adelante; a Lara Ausensi por transmitirme sus conocimientos en el canto y a Victoria Kuzminska por prestarme una parte de los libros usados en este TFG.





“Sólo hay una manera de cantar correctamente, y es cantar con naturalidad, con facilidad, confortablemente”.

Luisa Tetrazzini, soprano.



## LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1: “Vías respiratorias”, en Blasco, Victoria. Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, 18.....	31
Figura 2: “Cartílagos laríngeos y hueso hioides”, en Blasco, Victoria. Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, 23.....	34
Figura 3: “Principales resonadores”, en Blasco, Victoria. Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, 28.....	36
Figura 4: “Inspiración y espiración”, en Blasco, Victoria. Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003, 22.....	39



# ÍNDICE

<b>I. Introducción .....</b>	<b>15</b>
I.1. Presentación y justificación del tema elegido.....	15
I.2. Estado de la cuestión .....	16
I.3. Objetivos.....	21
I.4. Marco teórico.....	22
I.5. Fuentes y metodología .....	24
I.6. Estructuración del trabajo .....	26
<b>II. La voz en el canto .....</b>	<b>29</b>
II.1. La voz como instrumento .....	29
II.2. Cómo es el aparato de fonación.....	30
II.2.1. Zona de abastecimiento o baja.....	31
II.2.2. Zona de producción o media.....	33
II.2.3. Zona de elaboración o alta .....	36
II.3. Cómo funciona el aparato de fonación.....	38
II.3.1. El mecanismo respiratorio .....	38
II.3.2. El mecanismo laríngeo.....	40
II.3.3. El mecanismo resonador .....	41
II.4. La clasificación de la voz .....	41
II.4.1. El timbre.....	42
II.4.2. La tesitura y la extensión .....	44
II.5. Otras características de la voz .....	45
II.5.1. Los registros .....	45
II.5.2. El pasaje de registro .....	46
II.5.3. Singularidades de la voz .....	48
II.6. La fonética.....	49
<b>III. Un ejemplo a estudiar: La voz de Amália Rodrigues.....</b>	<b>51</b>
III.1. Amália da Piedade Rebordão Rodrigues .....	51
III.1.1. Carrera artística.....	51
III.2. Estilo interpretativo.....	58
III.3. Repertorio.....	62
III.4. Análisis.....	64
III.4.1. Análisis descriptivo .....	66
III.4.2. Análisis comparativo .....	72
<b>IV. Conclusiones .....</b>	<b>77</b>
<b>Bibliografía y recursos documentales.....</b>	<b>81</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>85</b>
Anexo 1. Letras .....	85
Anexo 2. Discografía.....	89



# I. INTRODUCCIÓN

## I.1. Presentación y justificación del tema elegido

Comencé mi formación musical aprendiendo a tocar el piano, primero en una academia y más tarde en el conservatorio privado Pianísimo. Unos cuantos años después, cuando estaba terminando dicho período, me replanteé empezar un instrumento diferente. La voz era algo que, desde siempre, me había llamado la atención, por lo que me aventuré en su aprendizaje. Decidí seguir la formación musical reglada en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, en la especialidad de canto lírico. Poco a poco fui conociendo el mundo de la voz cantada, desde sus rasgos más sencillos hasta algunos de los complejos. En definitiva: estaba descubriendo el único instrumento que ha sido siempre realmente mío (algo que, hasta entonces, desconocía). Desde aquel momento, la voz se convirtió en mi instrumento, al que he dado preferencia en cuestión de gustos musicales. Gracias a diversos cursos y talleres he ido complementando una formación que, por motivos personales, tuve que interrumpir en el ámbito reglado. Sin embargo, he seguido cantando en diversas agrupaciones y coros, ya sea a nivel lírico o de música popular (urbana y tradicional). Por este motivo, he ido ampliando mis opciones musicales en lo que se refiere a estilos.

En el tiempo que pasé en el conservatorio, tuve que investigar (de manera muy superficial) sobre lo relacionado con la voz como instrumento. Por ello mis preferencias a la hora de escoger un tema para mi Trabajo de Fin de Grado se orientaron desde el primer momento a dicho aspecto. Además, como estudiante del Grado en Historia y Ciencias de la Música me he interesado más por la música popular urbana. La técnica del canto lírico no se puede aplicar exactamente a otros géneros, pero sí que hay ciertas cuestiones básicas que sirven para lo general. Una buena forma de demostrarlo es este TFG, en el que voy a tratar de aplicar esa terminología clásica al canto en el fado, unificando dos géneros que son completamente diferentes.

En el segundo curso del Grado estudié la asignatura “Escribir sobre música - Teoría y métodos”, de la cual he usado los conocimientos para la correcta elaboración del presente trabajo. En el tercer curso aprendí sobre el citado género en la asignatura “Música popular urbana de los mundos hispano y lusófono - Flamenco, tango, salsa,

fado”, algo casi completamente desconocido para mí hasta entonces. De esta asignatura he podido utilizar conocimientos adquiridos y algunos materiales, los cuales han sido útiles para este trabajo. La gran figura del fado es Amália Rodrigues ya que, gracias a su voz y a su trabajo, lo internacionalizó de manera exitosa. Es por esto que pretendo también, con el presente TFG, homenajear a esta gran artista por su labor vocal.

## **I.2. Estado de la cuestión**

Lo primero que he tenido que hacer para empezar este trabajo ha sido realizar una aproximación a los estudios previos sobre el funcionamiento de la voz en el canto en general. Por este motivo, he indagado acerca de algunos autores que han abordado este tema y los resultados de sus investigaciones. El profesor de canto Ramón Regidor Arribas editó en 1981 *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El “pasaje” de la voz*,<sup>1</sup> un estudio completo sobre el aparato de fonación. En España es un libro que se ha utilizado mucho, hasta el punto de que hoy en día lo siguen empleando los profesores de canto en los conservatorios con los alumnos nuevos, debido a la sencillez con la que se explica la terminología, la cual podría corresponder en cierta manera al campo de la logopedia. El propio subtítulo del libro (*El aparato de fonación*) describe cómo está planteado el trabajo. Su contenido es detallado, sin meterse en lo más científico ya que predomina un interés por la parte musical. Como complemento a este estudio (y como futura base para el análisis posterior), encontramos otro libro del mismo autor, publicado en 1977, *Temas del canto. La clasificación de la voz*.<sup>2</sup> Este también se emplea en los conservatorios pero con alumnos un poco más avanzados, para que conozcan las diversas maneras de clasificar una voz y puedan saber cómo clasificar la suya. Al igual que el libro sobre el aparato de fonación, este estudio plantea una manera de clasificar la voz según diversos parámetros, los cuales desarrolla. Es, por lo tanto, un estudio orientado hacia el canto lírico, pero es obvio que se puede aprovechar para otros tipos de canto.

Un estudio que aúna los contenidos de los dos libros anteriores y los amplía es el publicado en 2008 por el crítico musical Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio*

---

<sup>1</sup> Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El “pasaje” de la voz* (Madrid: Real Musical, 1981).

<sup>2</sup> Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto. La clasificación de la voz* (Madrid: Real Musical, 1977).



*de la voz desvelado*.<sup>3</sup> Se trata de un libro muy completo, pero orientado exclusivamente al canto lírico (del cual, aporta numerosos ejemplos concretos). Sin embargo, los primeros capítulos son los que tienen contenidos similares a los ya citados estudios (la fisiología de la voz y la clasificación), por lo que es útil para aplicarlo a otros géneros.

Para buscar otros puntos de vista, se ha acudido al estudio de la cantante y profesora de canto Francisca Cuart, *La voz como instrumento. Palabra y canto*,<sup>4</sup> que fue publicado en 2004. Como afirma la autora en el apartado “Introducción”, sus explicaciones son simples para llegar a un público más general. Que sea simple no significa que sea peor, todo lo contrario para este trabajo. Aunque va dirigido a los alumnos de canto lírico, sirve para cualquier género de canto. Además de investigar sobre la fisiología de la voz, se centra en indicar lo que es correcto o no en el uso de los diversos mecanismos que influyen en ella, además de peculiaridades de la misma o de cómo se emiten las letras del alfabeto.

Otro punto de vista que es interesante es el de la logopeda y pedagoga Inés Bustos Sánchez, con su publicación en 2009 de *La voz. La técnica y la expresión*.<sup>5</sup> Se trata de una serie de artículos muy completos acerca de la voz, no sólo cantada, sino también hablada. En algunos puntos es demasiado específico, pero es muy recomendable para ampliar información sobre este tema. Hay otro libro interesante de otra logopeda (centrada además en la técnica vocal), Carme Tulon Arfelis, quien publicó en 2005 *Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz, técnica vocal, ejercicios, consejos básicos*.<sup>6</sup> Además de tratar sobre anatomía y todo lo anteriormente mencionado, es un estudio de la voz bastante completo porque trata el tema de la articulación, la afinación (elemento muy destacable en el canto), de técnica vocal y hasta de patologías y cómo cuidar la voz.

Otro punto de vista complementario lo aporta la actriz y profesora de técnica vocal Victoria Blasco, con su publicación de 2003 *Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos*.<sup>7</sup> En él presenta sobre una presentación de los mecanismos que influyen en la voz (para entender lo más básico) y de ejercicios que, llevados a la práctica, ayudan a

---

<sup>3</sup> Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

<sup>4</sup> Francisca Cuart, *La voz como instrumento. Palabra y canto* (Madrid: Real Musical, 2004).

<sup>5</sup> Inés Bustos Sánchez, *La voz. La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2009).

<sup>6</sup> Carme Tulon Arfelis, *Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz, técnica vocal, ejercicios, consejos básicos* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2005).

<sup>7</sup> Victoria Blasco, *Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos* (Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003).

mejorar la técnica vocal. Por esto, en realidad redunda en las ideas aportadas por los anteriores autores que ya hemos citado.

Otros libros con menor importancia para el tema de la voz cantada son los que se van a citar a continuación. *El libro de la terapia del sonido. Cómo curarse con la música y la voz*,<sup>8</sup> de la profesora y cantante Olivea Dewhurst-Maddock, publicado en 1993. Aunque introduce un poco la física del sonido y algo de la voz, es un libro destinado a la terapia con música. Se podría haber centrado más en el canto para poder ampliar sobre este tema, ya que también posee propiedades de curación de algunas afecciones. Otro estudio es el de la profesora de canto Zamira Barquero Trejos, *Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada*,<sup>9</sup> publicado en 2001. Es un libro breve que trata sobre la fisiología de la voz y la técnica vocal, en el que entra en detalles sobre la articulación y no sobre otros aspectos vocales como la respiración. Otro libro es el del cantante Arturo Cuartero, *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*,<sup>10</sup> publicado en 1959. Es un estudio orientado hacia las vocalizaciones en el canto lírico, quizá hoy en día algo desactualizado. Para ello, primero presenta los aspectos básicos sobre la voz que han tratado también los libros anteriores. Por último, un estudio que ha sido de referencia (pero que hoy en día también está algo desactualizado) es el del cantante Francisco Viñas, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*,<sup>11</sup> publicado en 1963. Se centra en la historia del canto lírico, la fisiología, la clasificación y aporta unos ejercicios de técnica vocal.

Menos importante para la musicología, pero con cierta notoriedad para la logopedia es el libro de la médica, logopeda y cantante Begoña Torres Gallardo y el profesor de canto Ferrán Gimeno Pérez, *Anatomía de la voz*,<sup>12</sup> publicado en 2008. Se trata de un estudio completo de la fisiología de la voz, demasiado detallado en términos de anatomía (aunque en la introducción se explica que la intención es llegar a cualquier

---

<sup>8</sup> Olivea Dewhurst-Maddock, *El libro de la terapia del sonido. Cómo curarse con la música y la voz* (Madrid: Editorial EDAF, 1993).

<sup>9</sup> Zamira Barquero Trejos, *Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada* (San José: Universidad de Costa Rica, 2001).

<sup>10</sup> Arturo Cuartero, *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto* (Barcelona: Editorial Labor, 1959).

<sup>11</sup> Francisco Viñas, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz* (Barcelona: Casa del libro, 1963).

<sup>12</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez, *Anatomía de la voz* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2008).

persona interesada en la voz). Por otro lado encontramos un libro enfocado para profesionales en la educación, *Educación vocal. Guía práctica*,<sup>13</sup> de la psicóloga y logopeda María José Fiuza Asorey, publicado en 2013. Tiene contenidos similares a los de los primeros libros, más todo lo enfocado a profesores. Otro estudio que cabe mencionar es el del fonoterapeuta Teófilo Rodríguez, *Vox populi. Apuntes sobre la voz humana*,<sup>14</sup> publicado en 2006. Trata algo de la fisiología y los tipos vocales, de forma muy básica, además de asuntos en relación al campo de la salud.

Por último, hay que centrarse en los estudios específicos que existen sobre el fado y, en particular, sobre Amália Rodrigues, principalmente para averiguar qué atención se le ha prestado al análisis de la voz cantada en este género de música popular urbana y en la interpretación de esta fadista. Un libro que considero que sería esencial para este trabajo es el de Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia*,<sup>15</sup> publicado en 2005. Se trata de casi una autobiografía de la propia Amália, porque es una entrevista que le hizo dos Santos. Aunque proporciona muchos datos, no hay nada referente al análisis de la voz de la fadista.

Otra publicación interesante es el libro de la etnomusicóloga Lila Ellen Gray, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life*,<sup>16</sup> publicado en 2013. Realiza un estudio etnográfico sobre la escena del fado en Lisboa, relatando parte de la historia del fado y de algunos fadistas. Entre ellos, dedica un capítulo completo a la figura de Amália Rodrigues, pero más que hablar sobre su biografía (para eso, cita la que hizo Vítor Pavão dos Santos), describe lo que la propia autora del libro vio en Portugal tras su muerte, habla con algún seguidor de esta fadista y menciona ciertos aspectos de su voz relativos al timbre exclusivamente.

Otro estudio bastante completo acerca del fado es el del musicólogo Rui Vieira Nery, *Para uma história do fado*,<sup>17</sup> publicado en 2004. Se trata de un libro muy exhaustivo y actualizado sobre la historia del género, desde sus orígenes hasta la actualidad. Al estar estructurados los capítulos por etapas, no existe uno en concreto

---

<sup>13</sup> María José Fiuza Asorey, *Educación vocal. Guía práctica* (Madrid: Ediciones Pirámide, 2013).

<sup>14</sup> Teófilo Rodríguez, *Vox populi. Apuntes sobre la voz humana* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006).

<sup>15</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press, 2013).

<sup>16</sup> Lila Ellen Gray, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press, 2013).

<sup>17</sup> Rui Vieira Nery, *Para uma história do fado* (S.l.: Edições de arte, 2004).

sobre Amália, pero sí que tiene su importancia en este estudio. Sobre la fadista, se centra principalmente en su biografía y discografía, mientras lo va relacionando con otros hechos que suceden contemporáneamente, lo que dificulta la búsqueda temática de información en este aspecto, pero queda más claro a nivel cronológico.

Hay más estudios sobre el fado, como el de Véronique Mortaigne, *El fado. Portugal*,<sup>18</sup> publicado en 2003. Es la historia del fado, menos específica que la de Nery. Dedicar un capítulo completo a Amália, donde ya la denomina “la voz del fado”, pero no estudia su voz. Por otro lado, hay un estudio que relaciona el fado con la lírica galaicoportuguesa (y que no ha sido usado en este trabajo, ya que no trata específicamente sobre nuestra fadista), “Tudo isto é fado. El fado lisboeta y su relación con la lírica galaicoportuguesa”<sup>19</sup> de Mariano Carou, publicado en 2012, estudio en el que se cita a Amália en varias ocasiones como figura representativa del fado.

Entre las publicaciones destinadas específicamente a Amália Rodrigues, se encuentra la *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*.<sup>20</sup> Está muy actualizado porque se publicó en 2010. Tiene una entrada de Amália escrita por Rui Vieira Nery, donde habla sobre su biografía, su estilo interpretativo y su discografía, de manera muy amplia. Es una gran referencia para conocer todo lo referente a esta cantante, en especial sobre su voz ya que se habla de ella considerablemente. No analiza un repertorio en concreto, sino que el estilo interpretativo son ideas generales de la evolución de su voz. Sólo describe, sin comparar.

Otros estudios que hablan de la vida o de los fados de Amália, sin detenerse en el estudio de su voz son: “Amália. Some Reflections on the Death of a Portuguese Star”, de Mattijs van de Port;<sup>21</sup> *Amália Rodrigues: com que voz, cho(ra)rei meu triste fado! A poesia no universo fadista de Amália*, de Rui Manuel Martins Ferreira;<sup>22</sup> *Amália – A voz do século*, de Manuel Fernando de Sousa;<sup>23</sup> *Amália Rodrigues – A rainha e a Deusa do*

---

<sup>18</sup> Véronique Mortaigne, *El fado. Portugal* (Barcelona: Editorial Océano, 2003).

<sup>19</sup> Mariano Carou, “Tudo isto é fado. El fado lisboeta y su relación con la lírica galaicoportuguesa”, *Gamma*, vol. 23, núm. 49, (2012).

<sup>20</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4.

<sup>21</sup> Mattijs van de Port, “Amália. Some Reflections on the Death of a Portuguese Star”, *Etnofoor*, vol. 12, núm. 2 (1999).

<sup>22</sup> Rui Manuel Martins Ferreira, *Amália Rodrigues: com que voz, cho(ra)rei meu triste fado! A poesia no universo fadista de Amália* (Lisboa: s.n., 2006).

<sup>23</sup> Manuel Fernando de Sousa, *Amália – A voz do século* (Lisboa: Cotovia, 2002).

*Fado*, de Artur Vaz;<sup>24</sup> *Amália Rodrigues, fadista (1920-1999)*, de Teresa Sancha Pereira;<sup>25</sup> *Amália – Le fado étoilé*, de Jean-Jacques Lafaye;<sup>26</sup> *Amália Rodrigues*, de Maria Antónia Fiadeiro.<sup>27</sup>

Como queda patente, a excepción de la entrada en la *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (y de algunas mínimas referencias sueltas), no existe un estudio en sí de la voz de Amália Rodrigues. Se ha elucubrado mucho sobre lo único que era su timbre o la importancia de relacionar su voz con Portugal en otros tantos estudios que no se han empleado en este trabajo,<sup>28</sup> incluso de alguna mínima anotación de su estilo al cantar. Sin embargo, no hay análisis desarrollados de por qué tenía esa voz y mucho menos existe un estudio sobre la evolución de su voz a lo largo de su trayectoria profesional. Parece extraño que aún no se haya estudiado profundamente la voz de una figura tan internacional y destacada del género del fado.

Aunque no he podido realizar una búsqueda suficientemente exhaustiva, parece que en otros géneros de la música popular urbana<sup>29</sup> pasa algo similar, aunque existen análisis de la música o de las letras (no de la voz).

### I.3. Objetivos

Una vez justificada la necesidad y pertinencia del estudio aquí propuesto, a fin de lograr el objetivo general de este trabajo (que es analizar los rasgos vocales de Amália Rodrigues), los objetivos específicos planteados para realizarlo han sido los siguientes:

---

<sup>24</sup> Artur Vaz, *Amália Rodrigues – A rainha e a Deusa do Fado* (Almada: Câmara Municipal de Almada, 1999).

<sup>25</sup> Teresa Sancha Pereira, *Amália Rodrigues, fadista (1920-1999)* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001).

<sup>26</sup> Jean-Jacques Lafaye, *Amália – Le fado étoilé* (París : Éditions Mazarine, 2000).

<sup>27</sup> Maria Antónia Fiadeiro, *Amália Rodrigues* (Lisboa: Jornal a capital, 1975).

<sup>28</sup> Lila Ellen Gray, “Memories of Empire, Mythologies of the Soul: *Fado* Performance and the Shaping of *Saudade*”, *Ethnomusicology*, vol. 51, núm. 1 (2007).

<sup>29</sup> Ejemplos de esto (que no se ha utilizado en este trabajo porque no guarda relación directa con el fado) son el libro del musicólogo Richard Middleton, *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, publicado en el año 2000; el estudio del profesor David Machin, *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text*, publicado en 2010; el estudio de Sílvia Martínez y Héctor Fouce, *Made in Spain: Studies in Popular Music*, publicado en 2013; o el libro de Ken Stephenson, *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*, publicado en 2002. Otros se preocupan por interpretar la música popular de una manera musicológica (pero sin analizar), como el libro del musicólogo David Brackett, *Interpreting Popular Music*, publicado en el año 2000.

- Presentar los elementos que componen la voz en el canto a fin de sentar la base del análisis ofrecido en este trabajo.
- Contextualizar la figura y el estilo interpretativo de la fadista Amália Rodrigues en el ámbito del fado como género musical vocal con acompañamiento instrumental.
- Identificar algunos de los aspectos básicos del canto lírico y proponer un modelo de análisis de la voz de Amália (su estilo vocal) por medio del cual probar, al mismo tiempo, la utilidad de aplicar las características y el funcionamiento de la voz en la música clásica al análisis del fado, un género de música popular urbana.
- Realizar un análisis comparativo de la voz de dicha fadista en diferentes momentos de su carrera para comprobar previsible semejanzas y diferencias en su estilo vocal.
- Fomentar el reconocimiento de la voz cantada como un instrumento musical más, reivindicando el papel del cantante como músico y no como simple intérprete.

#### I.4. Marco teórico

Para explicar cuál es el marco teórico que se ha seguido en este trabajo, lo primero que voy a definir es qué es lo que aquí se entiende por canto:<sup>30</sup>

Singing is a fundamental mode of musical expression. It is especially suited to the expression of specific ideas, since it is almost always linked to a text; even without words, the voice is capable of personal and identifiable utterances. It is arguably the most subtle and flexible of musical instruments, and therein lies much of the fascination of the art of singing.<sup>31</sup>

La palabra “voz” está incluida en esta definición, término que se desarrolla ampliamente a lo largo de “II. La voz en el canto” del presente trabajo. A la hora de realizar el análisis de la voz, se ha tenido en cuenta una aportación del musicólogo Charles Seeger:<sup>32</sup> “A singing style [...] consists of a complex of dispositions, capacities

---

<sup>30</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “Singing”, por Owen Jander y Ellen T. Harris.

<sup>31</sup> Traducción: El canto es un modo fundamental de la expresión musical. Es especialmente adecuado a la expresión de ideas específicas, ya que está casi siempre vinculado al texto; incluso sin palabras, la voz está cualificada para expresiones personales e identificables. Se puede decir que es el más sutil y flexible de los instrumentos musicales, y ahí radica gran parte de la fascinación por el arte del canto.

<sup>32</sup> Charles Seeger, “Singing Style”, *Western Folklore*, vol. 17, núm. 1 (1958): 4.

and habits built into the bodily processes and personality of the individual carrier of a song tradition when he is very young by the social and cultural environment into which he is born and by which he is nurtured.”<sup>33</sup> El etnomusicólogo Enrique Cámara habla sobre este autor, apuntando las cuatro categorías de datos que, según Seeger, se deben identificar en esta clase de estudios, los cuales he tomado a modo de guía conceptual en el análisis de los fados interpretados por Amália: “la comunidad cultural en la que florece la tradición de canto, el cantor que posee esa tradición, el repertorio y el estilo de canto.”<sup>34</sup>

Algo que interesa más concretamente para el posterior análisis de la voz de Amália Rodrigues es centrarse primero en el canto popular,<sup>35</sup> visto en términos de música popular urbana, en contraposición con el canto lírico:

Classical singing has a rigid classification of voice-types. Pop singers tend to be loosely categorized according to genre (folk, soul, rock, rap and so on). The evolution of rock has generally seen a narrowing of vocal ranges, with men singing in the upper part of the voice and women in the lower [...]. There is little formal pedagogy associated with pop singing, which is able to use any rhetorical means to deliver its message, unencumbered by a systematized technique [...]. Popular singing is potentially the most democratic means of music-making (anyone who can speak can sing) and has always shown a rich diversity of styles [...]. It is increasingly enhanced by technology [...], but the major stylistic changes of the 20th century were connected with the need for popular singing not to stray too far from its primary purpose: to express a text in a speech-like way that is relevant to all.<sup>36</sup>

Dentro de este contexto del canto en la música popular urbana, en este trabajo se centra la atención en el fado. Una debida apreciación de este género requiere un

---

<sup>33</sup> Traducción: Un estilo de canto consiste en un complejo de disposiciones, capacidades y hábitos integrados dentro de los procesos corporales y la personalidad del individuo portador de una tradición de canto cuando es muy joven por el entorno social y cultural en el que nace y por el que se nutre.

<sup>34</sup> Charles Seeger, “Singing Style” (1958), citado en Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2004), 537.

<sup>35</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. “Singing”, por Owen Jander y Ellen T. Harris.

<sup>36</sup> Traducción: El canto clásico tiene una clasificación rígida de los tipos de voz. Los cantantes de pop tienden a ser categorizados libremente según el género (folk, soul, rock, rap, etc.). La evolución del rock ha visto generalmente un estrechamiento de los rangos vocales, con los hombres que cantan en la parte superior de la voz y las mujeres en la parte inferior [...]. Hay poca pedagogía formal asociada al canto del pop, que es capaz de usar cualquier medio retórico para proporcionar su mensaje, sin responsabilidades por una técnica sistematizada [...]. El canto popular es potencialmente el medio más democrático de hacer música (cualquier persona que pueda hablar puede cantar) y siempre ha demostrado una gran diversidad de estilos [...]. Se ha mejorado cada vez más por la tecnología [...], pero los principales cambios estilísticos del siglo XX estaban conectados con la necesidad para el canto popular de no alejarse demasiado de su objetivo principal: expresar un texto en un discurso que sea relevante para todos.

entendimiento claro de la letra, de la palabra cantada. Suele tratar cualquier tema de la experiencia personal del individuo.<sup>37</sup>

Fado performances<sup>38</sup> involve a solo vocalist as central figure, instrumental accompanists and audiences in a communicative process using verbal, musical, facial and bodily expression. Live fado performances are complex events in which fado performers construct narratives, express ideas and emotions through the skilful interplay between words, melodies and their variation, vocal quality, gestures, facial expression and instrumental dialogue. [...] The standard accompaniment is provided by a guitarra and a viola. A second guitarra and/or viola baixo are sometimes added [...]. Each fadista imprints the fado with his/her style through melodic improvisation, a process designated as *estilar* ('styling').<sup>39</sup>

## I.5. Fuentes y metodología

Para realizar este trabajo, lo primero que tuve que hacer fue buscar las fuentes, ya que partía prácticamente de cero. Los únicos libros que conocía previamente (gracias a mi formación en el conservatorio) eran los dos de Ramón Regidor Arribas (ya citados en el estado de la cuestión), y que me han sido de gran ayuda para realizar la parte correspondiente al apartado "II. La voz en el canto".

Seguí buscando fuentes (primero en relación al tema de la voz en general y más tarde sobre el fado y Amália Rodrigues) en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid y en la Biblioteca Pública de Valladolid. En dicha facultad tuve que pedir, a mayores, un libro de préstamo intercampus con Soria, ya que no lo encontraba de ninguna manera; también pude realizar búsquedas para comprobar lo que había en general en la UVA. Gran parte de los libros citados en el estado de la cuestión pertenecen a sendas bibliotecas, entre ellos el diccionario de referencia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Para tratar algunos términos de la voz específicos,

---

<sup>37</sup> Manuela Cook, "O fado, a fé e o filho. Missão patriótica ou escapismo face à ditadura?", *Lusotopie* 2000 (1999): 107.

<sup>38</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s.v. "Fado", por Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

<sup>39</sup> Traducción: Las interpretaciones del fado implican un vocalista solista como figura central, acompañantes instrumentales y el público en un proceso comunicativo usando expresión verbal, musical, facial y corporal. Las actuaciones de fado en directo son eventos complejos en los que los fadistas construyen narrativas, expresan ideas y emociones a través de la hábil interacción de palabras, melodías y su variación, la calidad vocal, los gestos, la expresión facial y el diálogo instrumental [...]. El acompañamiento estándar es proporcionado por una guitarra y una viola. Una segunda guitarra y/o viola baixo a veces se añade [...]. Cada fadista marca el fado con su estilo a través de la improvisación melódica, un proceso designado como *estilar*.



también recurrí a otros: *A Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis, Dictionnaire de musique*, vol. 2 y *A Dictionary for the Modern Singer*.

Para el tema de la voz, los primeros libros comentados en el estado de la cuestión son los que me han servido como fuentes secundarias, ya que me han llevado a fuentes primarias de autores, a veces tan antiguos como Pierfrancesco Tosí, pero que se tratan de personalidades importantes en el campo de estudio. Algunos estudios de esos autores los he podido encontrar en formato físico (rara vez en digital), pero otros tantos no y me he tenido que servir de las citas del estudio como fuente secundaria.

Sobre el tema del fado y Amália he tenido dificultades para encontrar variedad de fuentes (esencialmente sobre la fadista). En las bibliotecas que he citado en líneas anteriores encontré parte de lo que aparece en el estado de la cuestión, que han sido todo fuentes secundarias. Si hubiera tenido la posibilidad, hubiera tratado de acceder a más información sobre Amália poniéndome en contacto con algún estudioso en Portugal, porque en nuestras bibliotecas disponemos aún de escasa literatura sobre el fado.

La publicación que me ha resultado más útil ha sido la *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, donde se concentra una gran parte de la información necesaria para el presente trabajo. La biografía de Amália Rodrigues escrita por Vítor Pavão dos Santos, tal y como he comentado en el estado de la cuestión, era un libro que me hubiera gustado poder consultar como fuente primaria, pero sólo me he podido servir de la enciclopedia referida como fuente secundaria (aunque ha sido suficiente). Además, el libro de Rui Vieira Nery también ha sido de gran ayuda, siendo complementario de la enciclopedia citada.

Tras mi paso por las bibliotecas, también hice uso de diversas páginas web para encontrar información. Las principales fueron Google Books y Google Scholar. Ha habido ocasiones en las que he tenido que descartar parte de la información porque no estaba completa y no tenía la opción de acceder de otra manera a esos datos. Aunque sí me ha servido para hallar otras fuentes secundarias. También he consultado otras páginas<sup>40</sup> que me han servido para completar el estado de la cuestión con algunos artículos.

---

<sup>40</sup> Vid. “Bibliografía”.

Como elementos audiovisuales, algo muy destacable es el documental *The Art of Amália*,<sup>41</sup> que me ha servido para contextualizar su figura y para disponer de un valioso testimonio visual y sonoro de dicha fadista y su trayectoria profesional. Cuando cursé la asignatura “Música popular urbana de los mundos hispano y lusófono - Flamenco, tango, salsa, fado”, vimos este documental, por lo que ya tenía conocimientos previos de este tema. Siguiendo con los elementos audiovisuales, en la web [www.amalia.com](http://www.amalia.com) hallé un catálogo de grabaciones en audio por épocas. También busqué su discografía en Spotify. Pero me decanté finalmente por emplear grabaciones audiovisuales, para completar el análisis correctamente. A falta de otros recursos, otra gran fuente de información ha sido Youtube, donde tuve que seleccionar los videos empleados para ser analizados posteriormente.

Una vez recopilados los datos desde las fuentes consultadas, un procedimiento metodológico básico ha sido el análisis y estudio comparativo de los fados interpretados por Amália entre los 27 y los 67 años de edad, los cuales habían sido previamente seleccionados. Para entender el modo de usar la voz por parte de la fadista, yo misma traté de imitar su modo de cantar, experimentando las sensaciones que ella podría percibir (incluyendo la fatiga vocal). Juntando esta experiencia con los conocimientos basados en los estudios empleados, he obtenido los resultados del análisis.

## **I.6. Estructuración del trabajo**

La estructura del presente trabajo se divide en cuatro capítulos, más la bibliografía y los anexos. En el primer capítulo (que es el introductorio), presento y justifico por qué he elegido este tema (apartado I.1.), también presento el estado de la cuestión (apartado I.2.), donde recojo los estudios previos sobre la voz en el canto, sobre el fado y sobre Amália Rodrigues. Tras esto, desarrollo los objetivos principales (I.3.) de mi propio estudio; el marco teórico (I.4.), con los conceptos básicos en relación a los siguientes capítulos; y las fuentes y la metodología (I.5.) que he empleado para investigar y recopilar información. Por último, en el presente apartado (I.6) explico la estructuración del trabajo.

---

<sup>41</sup> *The Art of Amália*, DVD, dirigido por Bruno de Almeida (Nueva York: Valentim de Carvalho Televisão y Arco Films, 1999).

En el segundo capítulo, presento algunos datos y premisas útiles para el estudio de la voz en el canto que he seleccionado e interpretado a partir de las diversas publicaciones consultadas. Primero abordo la voz como instrumento (II.1.), después desarrollo cómo es el aparato de fonación (II.2.) y cómo funciona (II.3.), dividiéndolo en partes. Por otra parte, he hablado sobre la clasificación de la voz (II.4.), según diversos parámetros, y de otras características de la misma (II.5.), incluidas singularidades porque sirven como parámetros para el análisis posterior de la voz de Amália Rodrigues. Para concluir este capítulo, incluyo algunos apuntes sobre la fonética (II.6.) para que sirvan de referencia en este estudio sobre la voz en el fado.

En el tercer capítulo presento la figura de Amália Rodrigues (III.1.), contextualizando su trayectoria profesional, su estilo interpretativo (III.2) y su repertorio (III.3.). Por último, desarrollo un análisis descriptivo y comparativo de la voz de la fadista (III.4.).

En el cuarto capítulo, muestro las conclusiones que he obtenido desde el estudio y el análisis que he realizado. Además, enuncio otras vías abiertas interesantes que quedan pendientes en lo relativo a estudios sobre la voz. A continuación, presento la bibliografía y los recursos documentales que me han servido para realizar este trabajo. Finalmente, aporto los anexos con las letras de las canciones que he analizado (Anexo 1) y la discografía de Amália Rodrigues (Anexo 2).



## II. LA VOZ EN EL CANTO

### II.1. La voz como instrumento

Johan Sundberg,<sup>42</sup> define la voz humana del siguiente modo: “a complex tone composed of a fundamental frequency (determined by the vibratory frequency of the vocal folds) and a large number of higher harmonic partials, or overtones.”<sup>43</sup> Empezando por lo más primario, el hombre utilizó la laringe para poder comunicarse desde el Paleolítico,<sup>44</sup> haciendo uso de sonidos incontrolados (por lo que la palabra y, por supuesto, la voz cantada no llegaron hasta que el hombre se desarrolló más, tanto a nivel físico como mental).

La voz del ser humano se puede estudiar desde diversos puntos de vista:<sup>45</sup> como una forma de comunicación o desde los mecanismos que la establecen. Se produce por el aire espirado que, con unas modificaciones, da lugar a las palabras (y en el terreno musical, al canto). Además, expresa nuestros sentimientos y pensamientos, por lo que existen unas connotaciones psicológicas. Allan F. Moore<sup>46</sup> sugiere: “vocal meaning is not only a factor of what is said, but of the attitude that seems to be held by the singer to what is said.”<sup>47</sup>

La voz también aporta otra serie de características. Gracias a ella, podemos conocer qué edad tiene una persona o cómo es su estado de ánimo (emocional, mental o físico).<sup>48</sup> También somos capaces de diferenciar voces,<sup>49</sup> debido a los timbres de las mismas, que son únicos en cada individuo. El timbre se define con las características del aparato fonador. La diferencia que hay entre la voz cantada y la hablada es que esta

---

<sup>42</sup> Johan Sundberg, “The Acoustics of the Singing Voice”, *Scientific American*, núm. 236 (1977): 106.

<sup>43</sup> Traducción: Un sonido complejo compuesto por una frecuencia fundamental (determinada por la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales) y un gran número de agudos parciales armónicos, o “sobretonos”.

<sup>44</sup> Francisca Cuart, *La voz como instrumento. Palabra y canto* (Madrid: Real Musical, 2004), 15.

<sup>45</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez, *Anatomía de la voz* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2008), 26-27.

<sup>46</sup> Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013), 102.

<sup>47</sup> Traducción: El significado vocal no es sólo un factor de lo que se dice, sino de la actitud que parece estar sostenida por el cantante para lo que se dice.

<sup>48</sup> Olivea Dewhurst-Maddock, *El libro de la terapia del sonido. Cómo curarse con la música y la voz* (Madrid: Editorial Edaf, 1993), 37.

<sup>49</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez 2008, op. cit., 28.

última tiene un ámbito de altura corto, sin que esté fijada; mientras que, en el canto, el ámbito se amplía y los sonidos son más sostenidos.

Lo particular de la voz es que no es un instrumento que se pueda ver de manera directa, debido a que se encuentra en el interior<sup>50</sup> de nuestro cuerpo y pertenece al mismo. Lo que le hace especial precisamente es su propia condición, ya que experimenta los cambios psíquicos y físicos del propio cuerpo (afectándole tanto para bien como para mal). Este hecho supone un impedimento al cantante que se quiera hacer más consciente de su voz, porque no puede palpar su instrumento. Por eso, se emplean muchas imágenes mentales y sensaciones al referirse a su uso que, a pesar de que científicamente no sean del todo válidas, es cierto que ayudan en gran medida al cantante.

La técnica vocal no se puede aprender de otra manera que no sea cantando.<sup>51</sup> A la hora de la enseñanza de la misma, el profesor debe adecuarse a las características vocales y capacidades del cantante, porque cada voz es única y requiere diversas aptitudes. De esta forma, obtendrá una emisión cómoda y natural, llegando al conocimiento y control de su propia voz. Cantar debe producir una coordinación de las diversas partes del cuerpo que pertenecen al acto vocal, usándolas con la mayor naturalidad y comodidad posible. No hay que olvidar que la enseñanza musical también es básica para las personas que deseen cantar<sup>52</sup> (aunque la intuición también es una cualidad a destacar, sin que sea totalmente necesario tener conocimientos previos de la materia).

## II.2. Cómo es el aparato de fonación

La voz se produce por la adaptación e interrelación de diversos órganos<sup>53</sup> de nuestro cuerpo, los cuales tienen unas funciones no dependientes de la fonación. Sin embargo, no poseemos ningún órgano específicamente para crear sonidos, porque las funciones de los que intervienen son principalmente digestivas y respiratorias (aunque el ser humano les ha dado otro fin gracias a sus capacidades intelectuales). Vamos a ver

---

<sup>50</sup> Francisca Cuat 2004, op. cit., 15.

<sup>51</sup> Francisca Cuat 2004, op. cit., 17.

<sup>52</sup> Francisca Cuat 2004, op. cit., 12.

<sup>53</sup> Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El "pasaje" de la voz* (Madrid: Real Musical, 1981), 18-19.

cómo estos constituyen el aparato de fonación. De abajo a arriba, distinguimos entre: zona de abastecimiento (o baja), zona de producción (o media) y zona de elaboración (o alta).

### II.2.1. Zona de abastecimiento o baja

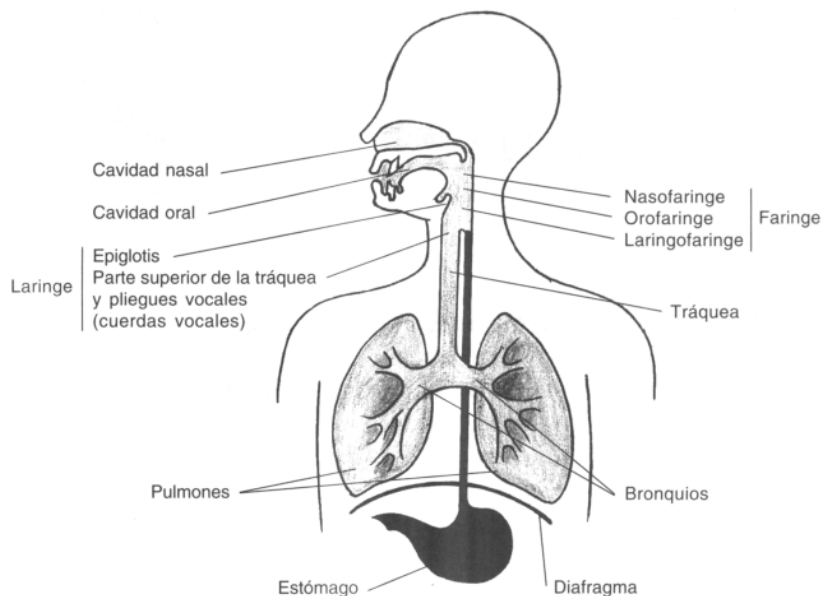


Fig. 1: Vías respiratorias

Posee los músculos de la respiración, el receptáculo aéreo y la tráquea. Comenzando por los de la respiración, encontramos los músculos abdominales. Hacen la función contraria al diafragma en la respiración. El recto mayor<sup>54</sup> del abdomen es largo, situado en la línea media que va del esternón al pubis. El oblicuo mayor (o externo) es el más activo en el canto, especialmente en las notas tenidas y en los *staccato*. El oblicuo menor (o interno) tiene fibras que se insertan en las costillas inferiores. El músculo transversal es el que se encuentra más internamente, debajo del oblicuo menor. Constituye el envoltorio abdominal junto con los dos oblicuos y actúa como una faja abdominal en el control del aire. El gran dorsal es el que procede de debajo del brazo (por lo que es el más largo de la parte posterior) y es muy activo en la

<sup>54</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 21.

inspiración. Todo este conjunto forma la prensa abdominal,<sup>55</sup> que realiza la función espiradora más importante en el canto (control y regulación). El movimiento que surge de tal combinación es el de contracción y reacción.

Otro músculo de la respiración es el diafragma, que es la fuerza respiratoria más importante de nuestro cuerpo. Elier Gómez<sup>56</sup> dice que se trata de “un tabique fibroso-muscular que separa el tórax del abdomen y que, por su colocación estratégica, actúa como émbolo o pistón, que moviliza especialmente el aire de la respiración, pero además colabora efectivamente en la dinámica circulatoria y digestiva”. Presiona hacia abajo las vísceras abdominales en la inspiración,<sup>57</sup> abombando el abdomen y expansionando los músculos intercostales. Así aumenta el diámetro vertical torácico, por la dilatación de los pulmones. Aunque este músculo no se percibe exteriormente, es el que verdaderamente regula el aire en la espiración. Funciona de manera automática,<sup>58</sup> sin que sea voluntad de la persona (como, por ejemplo, la respiración en el sueño). Si se trabaja, puede moverse de forma voluntaria (objeción que el cantante debe conocer). Los últimos músculos de la respiración son los intercostales, que son los que ejercen una acción sobre las costillas al elevarlas. Su control es complicado y, además, no tienen importancia para el cantante.

Por otra parte, en el receptáculo aéreo encontramos los pulmones. Son elásticos y cumplen la función de ser almacenes de aire, que se comprimen y se dilatan dependiendo del momento del proceso respiratorio en el que se hallen. Tienen una función para poder sobrevivir, ya que absorben el oxígeno y expulsan el anhídrido carbónico (es decir, es algo realmente básico para el ser humano). Son una especie de dos sacos de aspecto esponjoso, que están compuestos por millones de celdillas microscópicas (en otras palabras, los alvéolos). Están en el interior de la cavidad torácica. Estos entran en contacto con los vasos sanguíneos, siendo la zona donde se produce el intercambio del oxígeno por anhídrido carbónico. Los pulmones se encuentran rodeados por una membrana, llamada pleura,<sup>59</sup> en cuyo interior se encuentran los bronquios que distribuyen el aire inspirado por toda la masa pulmonar.

---

<sup>55</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 19-20.

<sup>56</sup> Elier M. D. Gómez, *La respiración y la voz humana* (1971), citado en Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 20.

<sup>57</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 20-21.

<sup>58</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 21.

<sup>59</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 20.



El aire se distribuye por igual (sin importar las zonas). Lo que sí varía es la hinchazón en su totalidad,<sup>60</sup> dependiendo del aire inspirado.

También encontramos los bronquios, que son dos ramificaciones<sup>61</sup> de la tráquea que penetran en los pulmones. Se compone por cada vez más pequeñas ramificaciones, los bronquios secundarios y de estos, además, los bronquiolos (que inciden en los alvéolos). Su función es distribuir el aire del exterior por los pulmones, al mismo tiempo que sería el escape de dicho aire. Por último, está la caja torácica, que es la parte que protege a los pulmones. Está formada por la columna vertebral, el esternón y los arcos costales (o costillas). Tenemos doce a cada lado: siete esternales y cinco falsas (las dos últimas son las conocidas como flotantes). Pueden alterar su curvatura, pero regresando a su posición original. Sin embargo, no todas las costillas tienen la misma movilidad. A partir de la quinta costilla, la caja torácica tiene más capacidad elástica. Es importante esta zona porque en las costillas se encuentran los músculos intercostales<sup>62</sup> internos y externos. Gracias al diafragma y a estos músculos, aumenta en la inspiración y disminuye en la espiración.

La tráquea es la última parte de la zona baja. Se trata de un tubo<sup>63</sup> con anillos cartilagosos, el cual desciende (por delante del esófago) hasta la mitad del pecho, entre los pulmones, bifurcándose en los bronquios.

## **II.2.2. Zona de producción o media**

Lo primero que se encuentra es la laringe. Es el órgano donde se produce el sonido (órgano fonador-vibrador). Obviamente, su función en el cuerpo humano es respiratoria. Según Negus,<sup>64</sup> la fonación se trata de una adaptación funcional secundaria. Se podría decir incluso que se trata del “instrumento de la voz.”<sup>65</sup> Se encuentra encima de la tráquea,<sup>66</sup> con forma de pirámide invertida, abierta en sus extremos para dejar paso al aire. Las dimensiones varían dependiendo de si se es hombre o mujer. Tiene varios

---

<sup>60</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 22.

<sup>61</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 23.

<sup>62</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 20.

<sup>63</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 24.

<sup>64</sup> José Luis Fernández Torres, “Paleoantropología, neurobiología y lingüística: estrategias para el estudio de la evolución del lenguaje humano”, *Boletín de antropología americana*, núm. 21 (1990): 164.

<sup>65</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 31.

<sup>66</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 24.

cartílagos (cricoides, tiroides, aritenoides y epiglotis) y un pequeño hueso movable (hioides), el cual interviene en los movimientos laríngeos. Estos se osifican a partir de los 25/30 años (antes en el hombre que en la mujer). Lo que realmente interviene en el mecanismo de fonación<sup>67</sup> son los llamados cartílagos cricoides y tiroides. En la cavidad que estos forman, se encuentran los dos cartílagos aritenoides. Cuando se contraen y se relajan producen el movimiento y vibración de las cuerdas vocales.

El primero de los cartílagos es el cricoides, que se encuentra en la parte posterior e inferior.<sup>68</sup> Tiene forma de un anillo de sello, es fuerte y se superpone al primer anillo traqueal. Está ligado al cartílago tiroideo. Otro es el

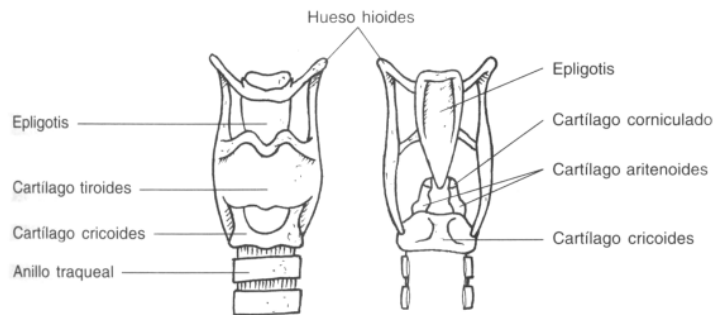


Fig. 2: Cartílagos laríngeos y hueso

tiroides, que está en la parte anterior y superior. Cumple la función de protección. Con forma de escudo, tiene prolongaciones que permiten movimientos entre los cartílagos. Tiene una protuberancia,<sup>69</sup> más desarrollada en el hombre que en la mujer (la nuez). Otro es el aritenoides. Hay dos, que están sobre el cricoides, en la parte posterior de la laringe. Tienen forma de pirámide triangular. Al girar y desplazarse, mueven las cuerdas vocales (uniéndolas o separándolas, abriendo y cerrando la glotis), por lo que son realmente importantes en la fonación.<sup>70</sup> Sobre los aritenoides, descansan los cartílagos corniculados o de Santorini. Otra es la epiglotis, que tiene forma de lengüeta y es elástico. Se encuentra en la parte superior<sup>71</sup> de la abertura laríngea, fija al tiroides, por encima de los repliegues vocales. Funciona como válvula, regulando la respiración y el paso de alimentos hacia el esófago. Por último, encontramos el hueso hioides, que tiene forma de herradura y está suspendido sobre el tiroides.

La laringe tiene un mecanismo muscular interno que permite los movimientos en la caja laríngea. Tienen la función de proteger<sup>72</sup> la laringe. Se constituyen por los

<sup>67</sup> Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 15.

<sup>68</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 31.

<sup>69</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 24.

<sup>70</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 31.

<sup>71</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 25-26.

<sup>72</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 31-32.

músculos constrictores (cricoaritenoideo), que son los que producen el sonido e intervienen en la función respiratoria. Lo que hacen es acercar las cuerdas y cerrar la glotis cuando se va a cantar o hablar. Dentro de estas zonas internas, encontramos también los músculos tensores (tiroaritenoideos), que son los de las cuerdas. Estos regulan su tensión. En el exterior están los músculos metaméricos y los suspensores, ocasionando desplazamientos de los cartílagos entre sí. Se mueven y se encargan de subir y bajar la laringe en la emisión. La movilidad se aprecia observando la “nuez de Adán”. Estos músculos están revestidos de una mucosa<sup>73</sup> en su interior, con ganglios y arterias, inervada por los nervios laríngeo superior e inferior (o recurrente).

Dentro de la laringe se encuentran varias partes. Primero, las cuerdas o repliegues vocales, que es la parte esencial de la laringe con respecto a la fonación. Se trata de dos pequeños músculos con color blanco-rosáceo. Las recubre una mucosa. Gracias a su vibración<sup>74</sup> surge la voz. En la respiración, las cuerdas se separan para dejar pasar el aire, el cual las hace vibrar. De esta forma, se produce el sonido. Lo que condiciona la calidad del sonido y el propio timbre son su espesor, tensión, tamaño y longitud. Las voces graves tienen mayor longitud y espesor, mientras que las voces agudas son más delgadas y cortas (aunque su diámetro varía según pertenezca al hombre o a la mujer). Otra es la glotis, que es un estrechamiento de la zona media de la laringe. Se trata de una abertura con forma de triángulo que se encuentra entre las cuerdas vocales. Es por donde pasa el aire de los pulmones. Tiene dos porciones:<sup>75</sup> una anterior (que es ligamentosa) y otra posterior (cartilaginosa). La glotis toma diferente dimensión<sup>76</sup> y forma según estén separadas las cuerdas (es decir, la inspiración) o juntas (la espiración o fonación). Otros son los ventrículos de Morgagni, unos sacos entre las cuerdas vocales (debajo de ellas) y las cuerdas falsas (encima). También están cubiertos de mucosa. Por último, están las cuerdas falsas o bandas ventriculares, que se encuentran encima de la glotis. Son aplanadas, formando el techo de los ventrículos. Se encuentran cubiertas de mucosa y tienen una inervación sensitiva rica. Estas no producen el sonido,<sup>77</sup> aunque intervienen reforzándolo.

---

<sup>73</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 26.

<sup>74</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 32.

<sup>75</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 26-27.

<sup>76</sup> Arturo Reverter 2008, 15.

<sup>77</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 32.

### II.2.3. Zona de elaboración o alta

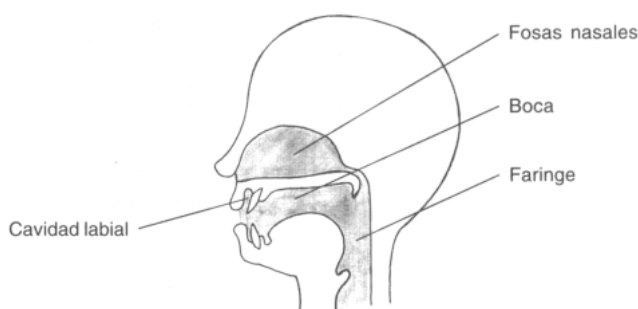


Fig. 3: Principales resonadores

Está formada por la faringe, la cavidad bucal, las fosas nasales y los senos cráneo-faciales. La faringe es un conducto<sup>78</sup> músculo-membranoso vertical que conecta las cavidades bucal y nasal con el esófago y la laringe. En la parte

inferior (llamada hipofaringe) se

comunica con estos últimos; en la parte media (faringe oral) con la parte posterior de la cavidad bucal y en la parte alta (rinofaringe, nasofaringe o “cavum”) con las fosas nasales y con el oído, a través de la trompa de Eustaquio. Está recubierta por mucosa, que es la que influye en el brillo de la voz. Cuando hay falta de humedad, se produce la sequedad de garganta. También se forma por unos músculos, los constrictores y los elevadores, que modifican la posición de esta zona. La parte inferior forma el esfínter faringoesofágico (conocido también como músculo cricofaríngeo). Tiene la capacidad de variar su longitud<sup>79</sup> y amplitud dependiendo de lo que se requiera para el canto o el habla.

En la cavidad bucal, aparte de la masticación y de la insalivación, la articulación<sup>80</sup> de los fonemas es desarrollada, dando como resultado la palabra. Situada debajo de las fosas nasales, se comunica, a través de los labios, con el exterior y con la faringe a través del istmo de las fauces.<sup>81</sup> En la cavidad boca-faringe<sup>82</sup> es donde se amplifica verdaderamente el sonido cuando se usa en el canto. Esta cavidad se conforma con unas partes. Primero, las mandíbulas, que son formaciones esqueléticas<sup>83</sup> de la boca. Se compone por dos partes: la superior, que tiene trece huesos, siendo los importantes el palatino y el maxilar superior. En este se insertan los dientes superiores, mientras que el palatino completa la bóveda del paladar por detrás, sirviendo de inserción al velo del

<sup>78</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 27-28.

<sup>79</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 39.

<sup>80</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 28.

<sup>81</sup> Se trata de la abertura que existe entre la base de la lengua y el velo del paladar con la cavidad oral.

<sup>82</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 39.

<sup>83</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 29-30.

paladar. La otra es la inferior, que se le llama maxilar inferior también, donde se insertan los dientes inferiores. Se mueve debido a los músculos masticadores y el hueso temporal. Estos pueden ser los elevadores y los depresores. Su movilidad es destacable en la emisión vocal, porque modifica la resonancia.

Otra parte de la cavidad bucal es la región labial, que forma la pared anterior de la cavidad bucal y conforma las partes blandas de los labios. Son velos blandos muy movibles por la red muscular de la cara. Esta posee doce músculos y cada uno es específico de algo en concreto (por ejemplo, los gestos). Todo esto influye en el aparato resonador y en la articulación de los fonemas. Otra parte es la lengua, que es un órgano muscular que ocupa casi toda la cavidad bucal. Tiene una parte libre (movible) y otra fija (base). Se compone por diecisiete músculos. Según las características<sup>84</sup> que posea, se obtendrá una emisión del sonido mejor o no. Otra parte es la zona gingivodental, que es la zona libre de las mandíbulas, donde están incrustados los dientes.<sup>85</sup> Sus partes son las encías, los alvéolos y los dientes. Por último, tenemos la región palatina, que es un tabique óseo-membranoso que separa las fosas nasales de la cavidad bucal. Está formado por el paladar duro u óseo, que está detrás de los incisivos superiores. Precisamente, es el lugar donde el sonido tiene su mejor punto de resonancia<sup>86</sup> y apoyo. Sus capas<sup>87</sup> son: mucosa inferior, glandular, ósea y mucosa superior. También está formado por el paladar blando o velo del paladar: Está entre la faringe y la cavidad bucal. En la parte de atrás pende la úvula o campanilla. Tiene diez músculos. Su movimiento hace que funcione como válvula, con importancia en el canto en la producción de timbres (sí o no nasalizados). Asimismo destaca porque es el que otorga, a la voz, homogeneidad<sup>88</sup> y un sonido redondo. Se consigue gracias a la elevación y a la tensión.

En la zona alta, también encontramos las fosas nasales, que son cavidades óseas separadas por un tabique, sobre la cavidad bucal. Se distinguen por la barrera del paladar.<sup>89</sup> Con el exterior se comunican a través de las ventanas de la nariz y por el interior con la rinofaringe (por unos orificios). Las paredes están recubiertas de mucosa. Consiguen humedecer, calentar y filtrar el aire que aspiramos y, de esta forma, es la

---

<sup>84</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 40.

<sup>85</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 30.

<sup>86</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 39.

<sup>87</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 30.

<sup>88</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 39.

<sup>89</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 31.

primera defensa del cuerpo. Por lo tanto, son las que primeramente reciben y purifican<sup>90</sup> el aire en la inspiración. Por último, están los senos cráneo-faciales, que tienen ocho cavidades: células etmoidales, seno esfenoidal (en su interior está la hipófisis, relacionada con la voz), seno frontal y seno maxilar. Su papel como resonador debe ser considerado mínimo (casi nulo).

### **II.3. Cómo funciona el aparato de fonación**

El proceso vocal se puede resumir de la siguiente manera: un elemento fundamental son las dos cuerdas vocales.<sup>91</sup> Además, es necesario un impulso energético, al que hay que añadir presión (originada en el órgano motor).<sup>92</sup> Los pulmones<sup>93</sup> cogen el aire del exterior gracias al diafragma. El aire aspirado se expulsa con un poco de fuerza por la combinación de la musculatura abdominal, caja torácica y diafragma. El aire sale a través de los bronquios y asciende desde la tráquea hasta la laringe. Aquí se produce el sonido, por la presión del aire y el acercamiento y tensión de las cuerdas vocales. Este sonido “pobre”, sin calidad, se origina y amplifica por los resonadores de las cavidades de la faringe y de la boca, donde se articula, creando la palabra cantada. De esta forma, distinguimos tres mecanismos para el funcionamiento del aparato de fonación: respiratorio, laríngeo y resonador.

#### **II.3.1. El mecanismo respiratorio**

La respiración es la fuente de energía necesaria para vivir, siendo la clave<sup>94</sup> del éxito del cantante porque se fundamenta en ella. Sin saber respirar bien,<sup>95</sup> no podemos llegar a cantar bien; esto hay que tenerlo muy en cuenta. De esta manera, cuanto mejor se use, mayor rendimiento se obtendrá. Cuando respiramos al cantar no es lo mismo que si lo hacemos en nuestra vida cotidiana. La respiración natural<sup>96</sup> se hace por la nariz. En el canto también se puede usar la boca, especialmente en momentos en los que se requiera inspirar aire rápidamente, pero es menos recomendable porque el aire entra

---

<sup>90</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 20.

<sup>91</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 13.

<sup>92</sup> Llamamos órgano motor al constituido por el sistema muscular y los pulmones. Contribuye a que el proceso de inspiración y espiración se realice correctamente.

<sup>93</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 33-34.

<sup>94</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 22.

<sup>95</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 34-35.

<sup>96</sup> María José Fiuza Asorey, *Educación vocal. Guía práctica* (Madrid: Ediciones Pirámide, 2013), 20.

sucio y frío. La función respiratoria tiene dos movimientos:<sup>97</sup> inspiración y espiración. El órgano principal son los pulmones, pero necesitan de un motor para alterar su elasticidad.

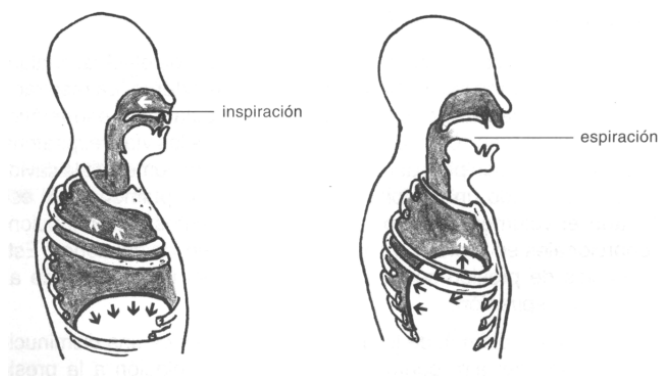


Fig. 4: Inspiración y espiración

Se debe tener en cuenta que la respiración habitual (la natural)

es incompleta. Nuestra capacidad pulmonar total está entre los cuatro y los cinco litros, pero sólo aprovechamos medio litro en la respiración ordinaria. Vemos, así, que esta respiración es insuficiente e incontrolada. La voz cantada usa, aproximadamente, entre dos y tres veces más cantidad de aire<sup>98</sup> que la voz hablada. Por lo tanto, la habilidad del cantante se encuentra en convertir algo instintivo en algo voluntario y regulado mediante la práctica, debido a que en la vida diaria no se hace un uso tan extenso.

El proceso de fonación<sup>99</sup> se forma con la combinación de los tres mecanismos ya citados. El control del mecanismo respiratorio se palpa en la cantidad de aire que tomamos y en cómo lo expulsamos, logrando que la respiración sea suficiente y controlada. Aparte, la espiración debe de ser muy importante para el cantante, ya que es con este aire con el que verdaderamente se canta. Esta sería la respiración educativa-controlada,<sup>100</sup> que tiene unas fases que deben ser aprendidas y asimiladas (inspiración, retención y espiración).

Existen tres tipos de respiración: costal superior o clavicular, intercostal y costo-diafragmático-abdominal. La primera es el tipo de respiración en el que se levantan los hombros<sup>101</sup> porque se hincha la parte superior de los pulmones (que hunden el abdomen). Por eso, impide que el diafragma descienda. Tal elevación de hombros provocará tensiones musculares, dificultando la fonación. En la intercostal, se elevan las costillas inferiores, descendiendo parcialmente el diafragma. Aunque aumenta<sup>102</sup> la

<sup>97</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 35-36.

<sup>98</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 22.

<sup>99</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 36-37.

<sup>100</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 23.

<sup>101</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez 2008, op. cit., 38.

<sup>102</sup> Montserrat Serrano Vida y Jesús Gil Corral, *Música. Profesores de Educación Secundaria. Temario para la preparación de oposiciones* (Sevilla: Editorial Mad, 2003), 3: 32.

cantidad de aire inspirado (con respecto a la clavicular), no se aprovecha toda la capacidad pulmonar. La posición antinatural también dificulta la emisión. La costo-diafragmático-abdominal es la respiración relacionada con el sueño.<sup>103</sup> El diafragma desciende, se elevan las costillas y se abomba la pared del abdomen. Así, los pulmones se dilatan al máximo, siendo la posición más correcta para el control de la espiración. Por lo tanto, esta es la que se debe usar en el canto.

### **II.3.2. El mecanismo laríngeo**

No se sabe con exactitud cómo se produce el sonido en la laringe. Por ello, se han dado diversas teorías<sup>104</sup> (las cuales no vamos a desarrollar): vibración vertical, ventricular, mioelástica, neurocronáxica y muco-ondulatoria. Según Ramón Regidor,<sup>105</sup> todas las teorías podrían resumirse en que “sin una corriente de aire ascendente no hay fonación”, por lo que es muy importante la columna aérea. Con la teoría neurocronáxica se ha intentado clasificar las voces, pero este método de clasificación científico no corresponde con el que en la práctica se emplea.<sup>106</sup>

Como cada persona posee una voz distinta, la labor del cantante (en lo que se refiere a la emisión)<sup>107</sup> consiste en hallar la emisión más adecuada y natural, acorde con su fisiología. Sólo podrá perfeccionarlo a partir de entonces. Una buena emisión se obtiene gracias a: la postura vertical del cuerpo, el control respiratorio, la movilidad de la lengua (sin tensión), la apertura y cierre de la mandíbula (y su elasticidad), la movilidad del paladar y la articulación de los labios.

La emisión, por lo tanto, deberá surgir de manera sencilla. No debe ser ni muy clara (o abierta, la cual produce una voz que no proyecta adecuadamente, incluso chillona) ni muy oscura (porque se produce el sonido entubado y la fatiga vocal). Lo ideal es alcanzar una emisión neutral, con unos sonidos nítidos y homogéneos. De esta manera, el sonido se propaga por todas las direcciones.

---

<sup>103</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez 2008, op. cit., 39.

<sup>104</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 45.

<sup>105</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 51.

<sup>106</sup> Como veremos en líneas posteriores, a la hora de clasificar las voces, se tienen en cuenta aspectos como el timbre, el color o el registro.

<sup>107</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 34-35.



### II.3.3. El mecanismo resonador

Las cajas de resonancia<sup>108</sup> son “los cuerpos cuyo fin es reforzar los sonidos producidos por otros cuerpos o fuentes sonoras”. Debido a estas cavidades, el sonido producido por las cuerdas vocales se amplifica,<sup>109</sup> también obteniendo su timbre. Suelen estar huecas y aquí es donde el aire tiene una función de gran importancia. La masa de la caja influye para determinar la frecuencia de las oscilaciones producidas naturalmente. Asimismo, el timbre se refuerza. De esta forma, el formante es el conjunto de frecuencias reforzadas. Cuando va hacia el exterior el sonido,<sup>110</sup> se enriquece por los armónicos que originan los resonadores. Los resonadores son las cavidades óseas que se encuentran en la cara (fosas nasales), además del tórax y la faringe. Sin embargo, se controla la resonancia en los labios, la lengua, el paladar blando y las mandíbulas (es decir, el órgano articulador).<sup>111</sup> Aparte, no hay que olvidar que todo el cuerpo también vibra, por lo que puede amplificar. El cantante tiene que dominar la movilidad de la caja de resonancia para alcanzar la belleza vocal, en la medida de lo posible. De esta forma, puede alterar las cualidades de su voz. Gracias a esto, se ha conseguido el mecanismo de cobertura de los sonidos y la palabra cantada.

### II.4. La clasificación de la voz

Los parámetros<sup>112</sup> básicos para clasificar las voces son el timbre, la tesitura y la extensión. Según sea el timbre más agudo o más grave, podemos empezar a clasificar una voz (aunque no es del todo fiable este aspecto). La tesitura se trata de la zona en la que se mueve fácilmente la voz. Sin embargo, si está mal colocada, induce a error a la hora de clasificar. Por último, la extensión se determina con unas vocalizaciones de la persona. Al trabajar la voz, puede verse modificada (alcanzando más agudos o más graves). Por lo tanto, tampoco sirve para clasificar de forma definitiva. Además de estos, encontramos otros factores, como la intensidad, las características de las cuerdas,

---

<sup>108</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 52.

<sup>109</sup> Francisca Cuat 2004, op. cit., 40.

<sup>110</sup> También se lo denomina como frecuencia fundamental. Deriva del frotamiento de las cuerdas vocales debido al paso del aire.

<sup>111</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 16.

<sup>112</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez 2008, op. cit., 35.

el pasaje de la voz, la resistencia, la potencia,<sup>113</sup> etc. Sin embargo, no se debe clasificar por criterios temperamentales<sup>114</sup> o fisiológicos ya que, aunque tienen una base científica, no poseen una exactitud en lo musical. Resumiendo, el conjunto de parámetros nos guiará para clasificar correctamente una voz.

#### II.4.1. El timbre

El timbre es una de las cualidades que consiguen definir<sup>115</sup> más una voz. Además, se complementa con la intensidad (es decir, la energía empleada por segundo) y con la altura (el número de vibraciones por segundo). A veces, es sinónimo de impostación,<sup>116</sup> por el buen apoyo y colocación de la voz. Esto es debido a que la voz libre es la continuidad del aire, conectando el inspirado con el espirado.

El timbre está compuesto por sonidos parciales<sup>117</sup> y armónicos. El sonido surge por la vibración o el frotamiento (a elevadas velocidades) de las cuerdas vocales, más los que se adhieren a él cuando el aire va hacia el exterior. Dichos sonidos son los armónicos, que se desarrollan gracias a los resonadores. Precisamente son los que otorgan cierta peculiaridad a la voz, obteniendo un timbre en concreto. Esto es lo que define a un sonido y sirve para clasificar los diversos tipos de voz que existen en cada cuerda.<sup>118</sup>

Raoul Husson<sup>119</sup> dividió en cinco las cualidades del timbre: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato. Con respecto al color, las voces pueden ser oscuras o claras, también pueden ser estridentes, aterciopeladas<sup>120</sup> o metálicas. Dependiendo de la técnica usada, son cubiertas<sup>121</sup> (con vocales redondeadas) o abiertas. Sobre el volumen, pueden tratarse de grandes (voluminosas) o pequeñas. Esto dependerá de la constitución

---

<sup>113</sup> Teófilo Rodríguez, *Vox populi. Apuntes sobre la voz humana* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006), 19-20.

<sup>114</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 46.

<sup>115</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 21.

<sup>116</sup> Arturo Cuartero, *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto* (Barcelona: Editorial Labor, 1959), 56-57.

<sup>117</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 21-22.

<sup>118</sup> Por cuerda nos referimos, en este caso, a cada una de las cuatro voces fundamentales: bajo, tenor, contralto y soprano.

<sup>119</sup> Raoul Husson, *El canto* (1965), citado en Arturo Reverter 2008, op. cit., 22.

<sup>120</sup> Begoña Torres Gallardo y Ferrán Gimeno Pérez 2008, op. cit 98.

<sup>121</sup> Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto. La clasificación de la voz* (Madrid: Real Musical, 1977), 66-69.

física del cantante y de la intensidad del sonido. En función del efecto de alejamiento (es una sensación), lo voluminoso tendrá un timbre oscuro. Sobre el espesor, las voces son delgadas (débiles) o gruesas (espesas). El espesor tiene lugar en la amplitud de ciertos parciales inferiores a una frecuencia determinada (2500 ciclos/segundo). Con respecto al mordiente, pueden ser timbradas o destimbradas, o lo que es lo mismo, voces con brillo o sin él (luminosas u opacas). El mordiente se constata entre los 2500 y los 3500 c/s. Puede crecer o decrecer dependiendo de si también lo hace la intensidad. La estridencia se produce cuando se exagera el mordiente, superando los 3500 c/s.

Por último, se encuentra el vibrato. Si una voz no vibra, es plana y pobre. Se lo define<sup>122</sup> como “una ligera fluctuación natural, más o menos acusada, que enriquece e intensifica el sonido y que se puede regular voluntariamente si la emisión es sana”. Concretamente, el vibrato (en la voz) se trata de una ondulación tonal que asciende y desciende, siendo necesaria para que adquiera riqueza armónica. Se produce gracias a que el cantante apoya la voz. Se lo clasifica según el rango de menor o mayor vibrato. Según Reid,<sup>123</sup> este fenómeno tiene dos propiedades. Uno se trata de la periodicidad, que es la duración de un ciclo completo de variaciones tonales. El segundo es la amplitud, la cual decrece o crece en proporción a la caída o subida de la intensidad. El buen vibrato se obtiene con unas depuradas operaciones musculares<sup>124</sup> (también denominadas mecánicas), las cuales se incluyen en un equilibrio entre los movimientos y la disposición de los mecanismos de la fonación. En ese momento, se produce una analogía entre el sonido fundamental (el que es creado con la fricción de las cuerdas vocales) y los armónicos (originados por los resonadores). Por lo tanto, el vibrato correcto debe ser equilibrado en una voz sana.

Por otra parte, una de las variaciones del vibrato es el trémolo (también conocido como vibrato ancho). Al usar el trémolo, las oscilaciones (cambios en la altura) llegan a ser de medio tono, o incluso de un tono. El efecto que se consigue es semejante al del trino. Se produce por el debilitamiento de los músculos laríngeos, debido a la vibración en exceso. Algo que está relacionado es el tambaleo, que se trata de una vibración de mayor amplitud, siendo más lenta. También se lo designa como voz cansada. Esto se produce habitualmente en cantantes mayores. Con la buena fonación se produce un

---

<sup>122</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 24.

<sup>123</sup> *A Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis*, s.v. “Vibrato”, por Cornelius L. Reid.

<sup>124</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 24-26.

vibrato natural. Por eso, la impostación requiere de cierta educación vocal, para obtener una emisión del sonido equilibrada. Los franceses lo llaman *placement*.<sup>125</sup> La emisión sana, entonces, se compondrá por la coordinación y el control de los movimientos. Si la voz llega a cumplir estas funciones, será musical y vibrada.

#### II.4.2. La tesitura y la extensión

Algo que debe quedar claro es que no hay dos voces iguales,<sup>126</sup> de la misma forma que no existen dos instrumentos musicales idénticos (aunque esta diferencia se acentúa más en el ser humano). Para poder clasificar la voz, un criterio a tener en cuenta es la tesitura, que es “una franja de la extensión, aquella en la que una voz se maneja con facilidad y en la que canta de manera natural, sin esfuerzo aparente.”<sup>127</sup> Por lo tanto, se trata del conjunto de sonidos<sup>128</sup> más adecuados para una voz. En cambio, la extensión es el conjunto de tonos que una voz puede emitir, siendo su tesitura cómoda o no. Para Garde,<sup>129</sup> “classer une voix c’est, essentiellement, déterminer l’étendue sonore sur laquelle un sujet peut travailler sa voix sans courir le risque de fatiguer son larynx et à quel répertoire, lyrique ou autre, le professeur est en droit de le destiner.”<sup>130</sup>

Generalmente, las voces se suelen dividir en graves, medias y agudas. Por este orden, en las voces masculinas encontramos a los bajos, barítonos y tenores; y en las femeninas, contraltos, mezzosopranos y sopranos. Dentro de esta clasificación, encontramos más subtipos de voces.<sup>131</sup> Las que están bien dotadas suelen tener aproximadamente una extensión de dos octavas<sup>132</sup> (cuanto más se trabajen, mayor extensión se obtendrá).

---

<sup>125</sup> Traducción: Poner en su sitio.

<sup>126</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 45.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> Carme Tulon Arfelis, *Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz, técnica vocal, ejercicios, consejos básicos* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2005), 95.

<sup>129</sup> Édouard Garde 1970, op. cit., 114.

<sup>130</sup> Traducción: Clasificar una voz es, esencialmente, determinar la extensión sonora sobre la cual un sujeto puede trabajar su voz sin correr el riesgo de fatigar su laringe y a qué repertorio, lírico u otro, el profesor tiene derecho a destinarlo.

<sup>131</sup> No vamos a entrar en detalles, ya que los subtipos de voces pertenecen al terreno del canto lírico y, como tal, no tiene sentido citarlas en este trabajo.

<sup>132</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 46.

La correspondencia que hay entre una voz femenina y una masculina es una octava, ya que las vibraciones por segundo<sup>133</sup> de la primera se multiplican por dos. Es importante reconocer que la tesitura no establece el género musical que una persona cante. Simplemente, cambia la manera de utilizar la voz. En la clasificación tradicional, la tesitura aproximada de los profesionales (que tienen buena técnica vocal) se diferencia de la de los aficionados (ya que pueden tener más o menos preparación). Nuestra nota de referencia va a ser el La 3 a 440 Hz.<sup>134</sup> A partir de aquí, podemos hacer una clasificación<sup>135</sup> (aunque hay que tener en cuenta que los límites son relativos), diferenciando a los profesionales de los aficionados. Dentro de los profesionales está el soprano (La 2) Si 2 a Fa 5 (Sol 5), mezzosoprano (Sol 2) La 2 a Si 5 (Do 5), contralto (Mi 2) Fa 2 a Sol 4 (La 4), tenor (Sib 1) Do 2 a Mi 4 (Fa 4), barítono (Fa 1) Sol 1 a Sol 3 (La 3) y bajo (Re 1) Mi 1 a Fa3 (Sol 3). Dentro de los aficionados está el soprano, Do 3 a Sol 4; contralto, Do 2 a Sol 3; tenor, Re 2 a Sol 4 y bajo, Sol 1 a Do 3.

## **II.5. Otras características de la voz**

### **II.5.1. Los registros**

Según Carme Tulon,<sup>136</sup> el registro es “una serie de sonidos o notas consecutivas seguida de otra serie de sonidos o notas consecutivas”. En otras palabras, podemos dividir la tesitura en tres partes (grave, media y aguda), siendo cada una de ellas un registro. Cada uno tiene una resonancia en un espacio: pecho, faringe o cabeza. De esta forma, se denomina también a cada registro. El más grave es el de pecho (voz de pecho); la voz media,<sup>137</sup> que está en la parte central (voz faríngea); y el más agudo se encuentra en la cabeza (voz de cabeza).

---

<sup>133</sup> Carme Tulon Arfelis 2005, 98.

<sup>134</sup> Montserrat Serrano Vida y Jesús Gil Corral 2003, op. cit., 37.

<sup>135</sup> Ramón Regidor Arribas 1977, op. cit. 28 y Montserrat Serrano Vida y Jesús Gil Corral 2003, op. cit., 37-38.

<sup>136</sup> Carme Tulon Arfelis 2005, 101.

<sup>137</sup> Más comúnmente denominada voz mixta.

## II.5.2. El pasaje de registro

Debemos comprender correctamente este concepto. Este pasaje se produce de manera diversa según los distintos tipos de voces. Establece un cambio<sup>138</sup> tanto en la dirección del aliento como en la posición de las cuerdas. Se encuentra estrechamente relacionado con la fisiología del cantante, además de con el desarrollo de las técnicas vocales. Se ha confundido este concepto con el homónimo usado en el canto lírico belcantista. Dicho pasaje fue definido por Pietro Lichtenthal<sup>139</sup> como “une espèce d’ornement mélodieux qui consiste dans plusieurs sons qui se succèdent par degré ou par saut, et vont tomber sur une syllabe du texte ou sur une note principale.”<sup>140</sup>

El pasaje de registro es el que nos interesa, y no el citado en líneas anteriores. En 1913, Silva<sup>141</sup> hizo una comparación de este concepto con la técnica del órgano: “I registri dell’organo servono a cambiare il timbro e la natura delle note dell’istrumento.”<sup>142</sup> Y continúa: “Partiendo de ese concepto, se podrá decir que la voz cambia de registro cuando el sonido vocal [...] cambia necesariamente de timbre y de naturaleza.”<sup>143</sup> Rachele Maragliano,<sup>144</sup> al hablar sobre la didáctica de la voz en el canto, entendía por registro “una serie de sonidos de igual timbre, producida por un mismo mecanismo de la laringe, en equilibrada relación con los acoplamientos de las cavidades de resonancia”.

La voz hablada usa, prácticamente, un intervalo de cuarta. Por eso, cuando empleamos la voz cantada para llegar a sonidos agudos, las cuerdas y los músculos se intentan adaptar de la mejor forma posible. En relación con esto, Maragliano definió el pasaje de esta manera:

---

<sup>138</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 29.

<sup>139</sup> *Dictionnaire de musique*, vol. 2, s.v. “Passagio= passage”, por Pietro Lichtenthal, traduc. Dominique Mondo (París: Troupenas et Cie, 1839).

<sup>140</sup> Traducción: Una especie de ornamento melodioso que consiste en varios sonidos que se suceden por grado o por salto y van a caer sobre una sílaba del texto o sobre una nota principal.

<sup>141</sup> Giulio Silva, *Il canto ed il suo insegnamento razionale* (Turín: Fratelli Bocca, 1913), 108.

<sup>142</sup> Traducción: Los registros del órgano sirven para cambiar el timbre y la naturaleza de las notas del instrumento.

<sup>143</sup> Giulio Silva, *Il canto ed il suo insegnamento razionale* (1913), citado en Arturo Reverter 2008, op. cit., 30.

<sup>144</sup> Rachele Maragliano, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto* (1970), citado en Arturo Reverter 2008, op. cit., 30-31.

El momento en el que se prepara la modificación de la posición de las cuerdas vocales, que, sobre todo en el registro bajo, a medida que los sonidos se elevan, se hacen más sutiles (de ahí la expresión de *registro sottile* para la voz de cabeza). Durante este proceso las cuerdas vocales se cargan siempre más estrechamente y varían la propia posición y el propio juego fino, lo que determina que, en los sonidos extremos, vibren solamente por los bordes.<sup>145</sup>

Ramón Regidor<sup>146</sup> también tiene su propia definición del pasaje: “Un cambio de posición y de sensación de la emisión vocal a partir de determinada frecuencia de sonido, [dentro de] un mismo y único registro”.

En las notas graves,<sup>147</sup> la voz usa la resonancia de pecho. Para que trate de tener homogeneidad en los registros, al cambiar a las notas agudas, la voz debe usar la resonancia de cabeza, evadiendo sonoridades consideradas como abiertas. De esta forma, se modifica la colocación de la laringe y, en consecuencia, también los mecanismos vibratorios. Gracias a esto, se produce la cobertura a plena voz.<sup>148</sup>

Para evitar que se note un salto en la emisión de la voz (manteniendo el timbre) no hay que llegar al límite del registro, sino que se debe preparar previamente el paso con una modificación ligera de la vocal, cubriéndola. Según Tosi,<sup>149</sup> “toute la difficulté consiste donc dans l’union de ces deux registres [de la voix de poitrine et de la voix de fausset], qui, si elle est négligée, entraîne infailliblement la ruine de l’élève.”<sup>150</sup> Lo que quería decir el maestro Tosi es que debían alcanzar a tener el mismo timbre y, si esto no se obtenía, la voz adquiriría más de un registro. Siglos atrás se pensaba que, si ocurría lo anteriormente descrito, la voz perdería su belleza. Hoy sabemos que hay muchos casos en los que la variedad tímbrica al cantar es necesaria y enriquecedora, aportando expresividad e intensidad a las interpretaciones. El tenor Francisco Viñas<sup>151</sup> también opinó sobre el pasaje de la voz:

---

<sup>145</sup> Rachele Maragliano, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto* (1970), citado en Arturo Reverter 2008, op. cit., 31.

<sup>146</sup> Ramón Regidor Arribas 1981, op. cit., 69 y 75.

<sup>147</sup> Arturo Reverter 2008, op. cit., 31-32.

<sup>148</sup> Con la cobertura a plena voz no interviene el falsete.

<sup>149</sup> Pierfrancesco Tosi, *L’art du chant*, traduc. Théophile Lemaire (París: Editions D’aujourd’hui, 1874), 34.

<sup>150</sup> Traducción: La dificultad consiste por lo tanto en la unión de estos dos registros [de la voz de pecho y de la voz de cabeza], los cuales, si se descuida, conduce invariablemente a la ruina del alumno.

<sup>151</sup> Francisco Viñas, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz* (Barcelona: Casa del libro, 1963), 67-68.

Al pasar la voz de una a otra octava, se observa que la laringe bruscamente se contrae. Ello ha contribuido a alimentar la creencia de que existe como una línea divisoria, que parte por la mitad la extensión total, y que llaman “paso de la voz”, punto de unión entre los dos registros imaginarios [...]. Pero en el supuesto de que por un momento admitamos tal sistema, es grave error fijar por igual en todas las voces la nota exacta donde debe producirse este paso [...]. No obstante [...], es muy cierto que, estudiando a la moderna, la contracción se hace sensible en una de las tres notas siguientes: re, mi, fa de la clave de sol.

### **II.5.3. Singularidades de la voz**

A continuación, vamos a definir algunos tipos de peculiaridades que se pueden encontrar en la voz.

El aire en el sonido<sup>152</sup> se suele producir por un ataque débil del sonido, sin que las cuerdas vocales se lleguen a tensar suficientemente.

La voz áspera-estridente es producida por una tensión excesiva de la laringe o por una contracción de la lengua o faringe.

La voz calante se produce por un inadecuado apoyo respiratorio o decaimiento del velo del paladar. También la puede provocar el cansancio físico.

La voz cortada es producida por la interrupción del sonido de manera brusca, reanudándose de inmediato.

La voz destimbrada es provocada por la falta de control del aire y por no saber emplear las cavidades de resonancia facial.

La voz engolada se produce por una posición muy alta de la laringe (para cubrir mejor el sonido). El efecto sonoro es que las notas graves endurecen las paredes de la faringe y las notas agudas son estridentes.

La voz oscura es producida por un exagerado descenso de la laringe, obteniendo sonidos ahogados.

La voz fija es la voz que carece de vibrato.

---

<sup>152</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 72-75.



La voz gutural se produce por la retracción de la lengua hacia atrás, estrechando la garganta.

La voz nasal es provocada al llevar el sonido hacia los senos nasales directamente.

Aparte de estos tipos, hay una técnica denominada *belting*<sup>153</sup> que, aunque está generalizada principalmente en el teatro musical, asimismo se emplea en diversos géneros de la música popular urbana. Se suele asociar el *belting* con la voz de pecho en las mujeres, aunque también los hombres pueden usar este recurso. A pesar de la posibilidad de utilizarlo, se han generado discusiones sobre si es una forma de canto saludable. Esto quiere decir que hace falta técnica para controlarlo adecuadamente. Consiste en usar el registro de pecho, superando el pasaje del registro sin cambiarlo,<sup>154</sup> para así obtener algunas notas agudas más que deberían pertenecer al registro de cabeza. De esta forma, el cantante eleva la laringe, hecho que requiere un alto esfuerzo y rigidez muscular. Popularizó esta técnica la cantante de teatro musical Ethel Merman en los años 20. Otras cantantes famosas que también lo han usado son Ella Fitzgerald, Whitney Houston o Barbra Streisand<sup>155</sup>.

## II.6. La fonética

La fonética<sup>156</sup> es la ciencia que se encarga de estudiar los sonidos, tanto del habla como del canto. Se relaciona con los componentes del lenguaje, es decir, las vocales y las consonantes.

Las vocales son el almacén de la voz, las que realmente son la esencia del sonido. Su resonancia variará debido al trabajo de la lengua, los labios y el paladar. Las abiertas son A, E, I; las cerradas son O, U. La emisión se produce<sup>157</sup> de la siguiente forma:

A: La lengua se encuentra en una posición plana y la mandíbula se baja. Si la boca no se ha abierto correctamente, perderá armónicos.

---

<sup>153</sup> *A Dictionary for the Modern Singer*, s.v. "belt".

<sup>154</sup> James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (Londres: University of Toronto Press Incorporated, 1999), 85.

<sup>155</sup> Inés Bustos Sánchez, *La voz. La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2009), 134.

<sup>156</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 51.

<sup>157</sup> Zamira Barquero Trejos, *Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada* (San José: Universidad de Costa Rica, 2001), 30-31 y Francisca Cuart 2004, op. cit., 51-52.

E: La lengua se levanta hacia el paladar duro. Ayuda a encontrar la resonancia. Es rica en armónicos agudos.

I: La lengua se eleva todavía más que en la E. Es útil para desarrollar el timbre, ya que ayuda a hallar la mejor zona de resonancia. También es rica en armónicos agudos.

O: La lengua está en una posición intermedia, proyectándose los labios hacia adelante. Es la vocal menos adecuada para el canto, aunque no tiene dificultad si el cantante no engola la voz.

U: Los labios están recogidos y el velo del paladar blando está abierto. Esta vocal corrige defectos. Es muy rica en armónicos graves.

Las consonantes<sup>158</sup> son los apoyos vocales, ya que son de gran ayuda en el ataque y en la proyección del sonido. Deben pronunciarse con claridad, porque influirán en la articulación. No vamos a clasificarlas todas, pero vamos a nombrar los problemas que corrigen algunas, ayudando a la proyección de la voz:

B-P-T: Facilitan el ataque del sonido porque evitan el golpe de glotis. Ensanchan el espacio de la boca junto con A, O.

F-V: Sensibilizan las sensaciones de la cara. No cambian el interior de la boca.

G-K: Evitan que el sonido sea nasal.

L: Da soltura a la lengua y es clara en la articulación.

M-N: Sensibilizan la resonancia en la frente y ayudan a proyectar el sonido.

R: Es útil para hacer vibrato.

S: Equilibra las voces sin proyección.

Y: Equilibra la resonancia y da brillo.

---

<sup>158</sup> Francisca Cuart 2004, op. cit., 54.

### III. UN EJEMPLO A ESTUDIAR: LA VOZ DE AMÁLIA RODRIGUES

#### III.1. Amália da Piedade Rebordão Rodrigues

Amália Rodrigues nació en Lisboa el 23 de julio de 1920 en la división administrativa local de Lisboa de *Nossa Senhora da Pena* (Nuestra Señora de la Pena), siendo la quinta de nueve hijos de una familia de inmigrantes rurales originarios de Beira Baixa. Cuando terminó la escuela primaria, comenzó a trabajar a los 12 años, pasando por diversos trabajos temporales (bordadora, empleada de una fábrica de pasteles y vendedora de fruta en Cais da Rocha). Fue una cantante, letrista y compositora de fados. Además, participó como actriz de teatro musical, en la televisión y el cine. Se le ha considerado como la figura más influyente del fado y de la canción popular urbana en Portugal en el siglo XX. Asimismo, se convirtió en la personalidad portuguesa de mayor importancia a nivel internacional, en lo que a artes del espectáculo de su tiempo se refiere. Murió en Lisboa el 6 de octubre de 1999.<sup>159</sup>

En este capítulo, abordaremos la biografía de Amália, su estilo interpretativo, su repertorio y finalizaremos con un análisis de su voz cantando fados.

##### III.1.1. Carrera artística

Para desarrollar la carrera artística de Amália Rodrigues se han tomado principalmente los textos de la *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4 y de Rui Vieira Nery, los cuales he traducido ya que no he encontrado este contenido en castellano y considero que se trata de una contribución interesante para quien quiera consultar, en nuestro idioma, sobre la figura de Amália.

Las primeras experiencias musicales destacadas de esta fadista estaban asociadas a las canciones de la Beira Baixa que oía cantar a su madre,<sup>160</sup> de quien consideraría más tarde haber heredado el estilo característico de la ornamentación vocal melismática.

---

<sup>159</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>160</sup> Rui Vieira Nery, *Para uma história do fado* (S.l.: Edições de arte, 2004), 233.

Además, trataba de imitar el canto de los tangos de Gardel,<sup>161</sup> acercándose al idioma español. Por otro lado, desfiló en la marcha de Alcântara de 1935 en las fiestas populares de Lisboa, quedando las marchas populares como uno de los componentes recurrentes de su repertorio posterior.<sup>162</sup> Durante la adolescencia cantó frecuentemente como aficionada en contextos informales de ejecución en varios barrios populares de Lisboa, y fue en ese circuito que conoció al guitarrista Francisco Cruz, con quien se casaría en 1940, y del que se separó tres años más tarde, divorciándose en 1949.

En 1939 debutó como profesional en Retiro da Severa, lugar donde cantaban las estrellas del momento (como Alfredo Marceneiro).<sup>163</sup> Fue aclamada como una revelación<sup>164</sup> en el medio fadista, designada por el guitarrista titular de aquella casa típica, Armandinho. En 1940 cantaría igualmente, con honorarios cada vez más elevados, en el Solar da Alegria y en el Café Mondego, pasando a ser representada por el empresario José de Melo, que la convenció de no grabar discos para obligar al público que la quería escuchar a recorrer las casas de fado donde se presentaba.<sup>165</sup> Cuando en 1941 debutó en el Café Luso,<sup>166</sup> recibió ya mil escudos por actuación, un caché que nunca se había pagado a un fadista. En 1941 debutó también en el teatro musical y en diversas revistas, aumentando rápidamente en estos espectáculos la primera figura de los referidos elencos.

Su carrera internacional se inició en 1943 en Madrid, donde actuó en un convite del embajador portugués, Pedro Teotónio Pereira. Entró en contacto entonces intensamente con la copla española, género que en breve incorporaría de forma sistemática en su repertorio, sobre todo después de cómo se terminó familiarizando más regularmente a través de los discos de Lola Flores. En 1944 debutó en Rio de Janeiro, en el Casino de Copacabana, donde permanecería más de tres meses<sup>167</sup> con un enorme éxito, lo que la obligaría a regresar a Brasil al año siguiente para actuar durante diez

---

<sup>161</sup> *The Art of Amália*, DVD, dirigido por Bruno de Almeida (Nueva York: Valentim de Carvalho Televisão y Arco Films, 1999).

<sup>162</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>163</sup> Véronique Mortaigne, *El fado. Portugal* (Barcelona: Editorial Océano, 2003), 54.

<sup>164</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 234.

<sup>165</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>166</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 234.

<sup>167</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit., 58.

meses al frente de la Companhia de Revistas Amália Rodrigues y en los espectáculos semanales de dicho casino.

Grabó sus primeros discos, 16 números en ocho de 78 rpm para la editora Continental, acompañada por la “orquesta de guitarras” de Fernando de Freitas.<sup>168</sup> En Lisboa continuó apareciendo regularmente en los palcos del teatro musical, con las operetas y revistas. Interpretó en 1946 su primera película, *Capas Negras*, de Armando Miranda, con gran éxito de taquilla, anticipando un éxito aún mayor de *Fado: História de Uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga, que le valdría el premio del Secretariado Nacional de la Información, Cultura Popular y Turismo (SIN) para la mejor actriz de ese año.

Según Rui Vieira Nery<sup>169</sup> (desde un punto de vista muy subjetivo), todos los títulos eran francamente mediocres, de una cinematografía primaria y populista, y que no dio siquiera a Amália la ocasión de evidenciar sus efectivas capacidades dramáticas, pero que constituyeron un vehículo eficaz para afirmarse todavía más como una referencia musical indiscutible para el público de todo el país.<sup>170</sup> Una excepción a la regla surgiría en 1954 con *Les Amants du Tage*, de Henri Verneuil, con Daniel Gélin y Trevor Howard, pero tal vez por eso mismo esta película, de un lenguaje estético más exigente, no tuvo en Portugal el mismo impacto que los anteriores para el público estándar.

Entretanto se sucedían las giras en el extranjero,<sup>171</sup> con una presencia cada vez más relevante en el circuito musical internacional: París, Londres, Brasil, España y Londres (entre otros). En el último caso grabó, con el guitarrista Raul Nery y con el violista Santos Moreira, una serie de discos en los estudios londinenses de Abbey Road de EMI, para la firma Valentim de Carvalho (VC). El año 1952 fue también el del triunfo en Estados Unidos, con Amália cantando durante cuatro meses en el célebre club La Vie en Rose, de Nueva York. Tras su participación en el *Eddie Fisher Show* (1953), de la cadena televisiva NBC, los años siguientes la traerían su largo éxito de diez meses consecutivos en el club Mocambo de Hollywood y el lanzamiento de su primer LP,

---

<sup>168</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>169</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 234.

<sup>170</sup> Como este trabajo se centra en lo musical, sólo apuntamos este comentario sin meternos a defender si dicha parte cinematográfica era de mejor o peor calidad.

<sup>171</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

*Amália Sings Fado from Portugal and Flamenco from Spain*, para la editora norteamericana Angel.

Después de las giras por Brasil, México y España, a partir de 1956 Amália se centró sobre todo en el mercado francés, participando en ese año en el homenaje a Josephine Baker en el Olympia de París, para después permanecer como atracción principal en el programa siguiente de esa sala de espectáculos durante seis semanas. Firmó en 1958 un contrato con la editora discográfica francesa Ducretet-Thompson, para la cual grabaría dos LP y cinco EP, con los guitarristas Jaime Santos y Domingos Camarinha y las orquestas dirigidas por Fernando de Carvalho y João Nobre. Regresó en 1959 al Olympia con su propio espectáculo, ampliando entretanto cada vez más el ámbito de sus giras: Turquía, Argelia, Grecia e Israel. Hasta que en 1961 regresó súbitamente a Brasil para anunciar su boda con el ingeniero brasileño César Seabra y su intención de abandonar la vida artística.<sup>172</sup> Pasados diez meses tras la boda, regresó en 1962 a la actividad artística. Actuó en ese año en el Festival de Edimburgo y, a partir de ahí, pasó a ser una presencia regular en algunas de las más prestigiosas salas de espectáculos del mundo.<sup>173</sup>

Sus giras constantes por toda Europa occidental unió en 1968 a la Rumanía socialista y en 1969 a la propia Unión Soviética, a pesar de la barrera impuesta por la ausencia de relaciones diplomáticas entre estos países y Portugal. Se presentó también repetidamente en toda América, en África, en Oriente Próximo y en Japón. En Portugal conquistó una condición excepcional: el régimen de Salazar, en cuyos círculos sociales más restrictos penetró desde muy temprano de la mano del banquero Ricardo Espírito Santo, y que se le atribuye, de la mano del ministro de la presidencia, Marcelo Caetano, el grado de caballero de la Orden de Santiago de la Espada en la Feria de Bruselas de 1958. Procuraba obtener, de diversas maneras, ventajas políticas (internas y externas) por su éxito internacional.

Según Nery,<sup>174</sup> a pesar de sus convicciones políticas conservadoras, Amália se negó a cortar su profunda relación artística con el compositor francés Alain Oulman, expulsado de Portugal por la PIDE (Policía Internacional y de Defensa del Estado)

---

<sup>172</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 236.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

como elemento “subversivo”. Cantaba poemas de Manuel Alegre (ya entonces exiliado en Argel), recibía en su casa innumerables figuras intelectuales de la oposición, llegando a prestar dinero a familias de presos políticos de la oposición que se encontraban en una situación humana crítica.

Renovando su contrato con la VC, produjo en este período una extensa discografía cuyo ritmo de producción y edición fue desigual y sujeto a los condicionantes del bajo poder de compra del mercado nacional, pero que alcanzó niveles de ventas sin igual. Hizo largas noches de grabación, rodeada de los amigos más próximos, en los estudios de Paço de Arcos de esta empresa la cual, con el material así registrado, a veces lanzaba sucesivos EP de cuatro pistas que posteriormente agrupaba en LP de 12', y en otras ocasiones adoptaba el proceso inverso. De estos lanzamientos tomaron particular relevancia el llamado “Álbum do busto” (tres EP lanzados en 1962, más tarde editados en LP) y los LP que lo siguieron inmediatamente, en los que se sucedieron como acompañantes el guitarrista José Nunes, el Conjunto de Guitarras de Raul Nery y los guitarristas Fontes Rocha y Carlos Gonçalves. Son estos álbumes testimonio del creciente interés por la poesía erudita y su colaboración artística intensa con Oulman. Véronique Mortaigne afirma<sup>175</sup> que, tras el récord de ventas de *Vou Dar de Beber à Dor*, Amália se convirtió en “la voz de Portugal”, reconocida de esta forma en todo el mundo.

Pero en el mismo período surgirían también sucesivas grabaciones<sup>176</sup> de marchas populares y música tradicional con arreglos orquestales de la responsabilidad de Ferrer Trindade, Joaquim Luís Gomes y Jorge Costa Pinto, agrupándose los tres álbumes bajo el título genérico *Amália Canta Portugal*. Fueron también lanzados LP de conciertos en vivo en el Sankei Hall de Tokio (1971) y en el Olympia de París (1972), de una experiencia de mezcla del saxofonista de jazz norteamericano Don Byas (1974) y de sesiones de canto y poesía declamada con la participación de los poetas Vinicius de Moraes, David Mourão-Ferreira, Ary dos Santos y N. Correia (*Amália e Vinicius*, 1970, y *Cantigas de Amigos*, 1971). Los premios y distinciones nacionales e internacionales se fueron sucediendo alrededor de esta discográfica.<sup>177</sup> Por otro lado, retomó

---

<sup>175</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit., 62.

<sup>176</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>177</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 244.

ocasionalmente la carrera de actriz,<sup>178</sup> seleccionando ahora mejor entre los múltiples papeles que le ofrecían.

El 25 de abril de 1974 y el proceso revolucionario que siguió crearon una situación políticamente complicada para Amália, a quien algunos sectores de extrema izquierda acusaban de haber sido una simpatizante<sup>179</sup> convencida del Estado Novo (lo que sólo en términos muy genéricos, y con todos los matices ya apuntados, se podría afirmar) y hasta de deber su carrera a la protección del régimen depuesto (lo que es manifiestamente falso, siendo negado por ella misma).<sup>180</sup> Lamentablemente, en esta ocasión fueron pocas las voces de sus antiguos amigos de la oposición democrática que salieron en su defensa,<sup>181</sup> aunque la VC sacó entretanto dos singles con los títulos más ostensivamente “progresistas” de su acervo discográfico anterior a la revolución: *Trova do vento que passa*, de Adriano Correia de Oliveira y M. Alegre, *Fado de Peniche (Abandono)*, de D. Mourão-Ferreira (con sus versos iniciales “por teu libre pensamento foram-te longe encerrar”...) y hasta *Grândola, vila morena*, de José Afonso, durante meses grabado para un álbum de música tradicional, todavía por editar. El debate se disipó gradualmente con el pasaje al régimen democrático constitucional, sin verse verdaderamente afectada la popularidad real de Amália, aunque la privase de la interacción con algunos de los círculos intelectuales de que llegara a estar próxima en la década anterior. De cualquier modo, cuando en 1980 recibió de las manos del presidente de la República, Ramalho Eanes, las insignias de grande-oficial de la Orden del Infante, y del CM de Lisboa (Câmara Municipal) la Medalla de Oro de la Ciudad, estaba ya recreado el espectro muy amplio de su recepción fuertemente consensual en la sociedad portuguesa.

Su carrera en el extranjero, nunca afectada por esta cuestión, prosiguió entretanto a un ritmo acelerado, con consagraciones en diversos escenarios y en espectáculos de homenaje, además de reiteradas giras por una gran cantidad de países. En Francia recibió del ministro de la Cultura, Jacques Lang, el grado de comendador de las Artes y Letras (1985), del alcalde de París, Jacques Chirac, la Medalla de Vermeil de

---

<sup>178</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>179</sup> Paul Buck, *Lisbon: A Cultural and Literary Companion* (Oxford: Signal Books Limited, 2002), 98.

<sup>180</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press, 2013), 190.

<sup>181</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.



la Ciudad de París (1989) y, más tarde, del presidente de la República Francesa, François Mitterrand, la Legión de Honra (1991). Su último gran espectáculo internacional tuvo lugar en el Town Hall de Nueva York (1990), estando registrado en un video del realizador Bruno de Almeida.

En Portugal dio en 1985, en el Coliseu dos Recreios<sup>182</sup> de Lisboa (CRL), con una entusiasta acogida, aquel que fue, curiosamente, su primer gran concierto en solitario en el país,<sup>183</sup> luego repetido en el Coliseu do Porto. Regresó al CRL para un nuevo concierto en 1987 y para un espectáculo de homenaje en 1990, donde recibió del presidente de la República, Mário Soares, la gran cruz de la Orden de Santiago.<sup>184</sup> También en 1987 era publicada la primera de sus sucesivas biografías, en libro, y su autor fue el historiador teatral Vítor Pavão dos Santos,<sup>185</sup> a quien se debe una investigación de profundidad y rigor sin precedentes sobre su vida y carrera, utilizando para ese efecto el resultado de largas horas de entrevistas con la propia Amália realizadas en 1985-86.

Por razones de salud, que le exigían tratamientos regulares en Estados Unidos, Amália fue limitando cada vez más sus presentaciones públicas, hasta suspenderlas por completo.<sup>186</sup> En 1993 grabó por última vez, dos duetos con el cantante napolitano Roberto Murolo, en el álbum de este artista *Anima i Cuore*. En el ámbito de la programación oficial de Lisboa 94 (Capital Europea de la Cultura), dio en 1994 su último espectáculo, más una vez en el CRL, y fue en ese mismo contexto que el Ballet Gulbenkian presentó en ese año el baile de Vasco Wellenkamp *Amaramália*, sobre una banda sonora basada en algunos de sus fados más carismáticos. En la Expo 98 ya no cantó, pero recibió más de un homenaje, en una gala musical que le fue dedicada en la programación oficial.

Psicológicamente debilitada por esa inactividad artística forzada y por las muertes sucesivas del marido, César Seabra, y de su mejor amiga, la pintora Maluda, murió en su casa a los 79 años. Dejó establecida, por testamento, una fundación

---

<sup>182</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit. 63.

<sup>183</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>184</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit. 63.

<sup>185</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>186</sup> Idem.

benéfica con su nombre, cuya concreción y gestión póstumas han sido objeto de fundadas dudas y de polémicas periodísticas y judiciales.

### III.2. Estilo interpretativo

En este apartado vamos a presentar el estilo interpretativo de la voz de Amália Rodrigues según lo que autores como Rui Vieira Nery han destacado. No se trata de comparar mi análisis<sup>187</sup> de manera estricta con lo que ya se ha dicho, sino de ampliar algunos parámetros y enfatizar otros. Como es lógico, también existirán coincidencias entre lo que ya se ha dicho y lo que yo aporte.

Antes de centrarnos en el estilo interpretativo, debemos destacar que la voz de Amália Rodrigues es considerada como “la voz del fado” (o como se ha citado en líneas anteriores, “la voz de Portugal”), un estilo que atrajo en todo el mundo gracias a ella.<sup>188</sup> A su vez, como el fado se asocia a Portugal, es inevitable relacionar a Amália con su país. La propia fadista<sup>189</sup> se definía de la siguiente forma cuando hablaba de su manera de cantar fados: “I don’t know how to sing [...] Fado is felt; it can’t be understood or explained.”<sup>190</sup> A lo anterior añadía:<sup>191</sup>

They were speaking a lot about the cultural value of Amália. I would understand much better when they would call me the “soul of fado”, because I was singing fado and it didn’t come out badly and fado has that thing that comes from inside [of oneself]. I explain this idea of cultural value in the following manner: I think that all countries have something in the air that distinguishes one from another, a kind of collective soul of which I am part. Because of this, I arrive someplace, and the people identify me with Portugal.<sup>192</sup>

La primera cualidad evidente de Amália como intérprete fue siempre su timbre inconfundible (algo que ella misma siempre remarcaba como algo realmente único)<sup>193</sup> que, en las sucesivas fases de su larga carrera, fue sabiendo explorar en tesituras

---

<sup>187</sup> Vid. “III.4. Análisis”.

<sup>188</sup> Paul Buck 2002, op. cit., 98.

<sup>189</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray 2013, op. cit., 193.

<sup>190</sup> Traducción: No sé cómo cantar [...] El fado es sentido; no puede ser entendido o explicado.

<sup>191</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray 2013, op. cit., 194.

<sup>192</sup> Traducción: Ellos estuvieron hablando mucho sobre el valor cultural de Amália. Entendería mucho mejor si me llamasen el “alma de fado”, porque yo estaba cantando fado y no salía mal y el fado tiene esa cosa que viene desde el interior [de uno mismo]. Explico esta idea del valor cultural de la siguiente manera: creo que todos los países tienen algo en el aire que distingue a unos de otros, una especie de alma colectiva de la que soy parte. Debido a esto, llego a algún lugar, y la gente me identifica con Portugal.

<sup>193</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray 2013, op. cit., 192.

distintas. Primero, hasta finales de la década de 1950, en un registro de soprano, con un uso más virtuosístico de la ornamentación en la tesitura aguda. Después, en su período de plena madurez, hasta principios de los años 80, en un ámbito de mezzosoprano marcado por un timbre más espeso y aterciopelado, con un “grano” característico, y recorriendo ya menos la agilidad ornamental.<sup>194</sup> Al final, en su última década de actividad artística, sobretodo en un registro grave, casi de contralto, procurando “estilar”<sup>195</sup> las melodías de manera que se comprimieran, cuanto más se pudiera, dentro de un ámbito vocal más profundo que le resultaba más cómodo y utilizando inteligentemente el vibrato largo que comenzaba a afectarle como un factor adicional de énfasis dramático.<sup>196</sup>

En todas estas fases utiliza un estilo de emisión vocal que se mantiene relativamente constante, con una colocación de voz retrocedida y baja, próxima a la de otras tradiciones populares de vocalidad mediterránea. Está apoyada en la garganta pero nunca forzada, y con un *legato* intenso para unir las vocales, incluso cuando eso implica a veces, sobre todo a partir de los años 80 (o incluso desde mediados de los 70), una articulación menos precisa de las consonantes intermedias, pudiendo llegar a oscurecer el texto.<sup>197</sup>

El diseño de la melodía parte casi siempre de una primera nota bien apoyada (a veces atacada por una apoyatura inferior) y de intervalos ascendentes producidos con un fuerte *portamento*, que conducen a una nota superior sostenida, terminada con un pequeño mordente dado por un golpe de glotis. Los intervalos descendentes son lanzados precisamente por el impulso de este mismo ornamento en la nota superior, para reposar en la nota grave siguiente, sin haber ahora *portamento* en el descenso.<sup>198</sup>

Su ornamentación melismática improvisada, próxima de la tradición vocal de la Beira Baixa (región portuguesa limítrofe con la provincia española de Cáceres), fue considerada en el inicio de su carrera como un elemento extraño en el fado y fue acusada<sup>199</sup> por los sectores fadistas más tradicionales de constituir un “españolismo”,

---

<sup>194</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>195</sup> Estilar es lo mismo que improvisar. Cada fadista le da su toque personal a sus melodías.

<sup>196</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> Vítor Pavão dos Santos, *Amália – Uma Biografia* (2005), citado en Lila Ellen Gray 2013, op. cit., 275.

sobre todo porque Amália la conjugaba con una libertad de agógica igualmente innovadora, en particular en las suspensiones que introduce en los puntos de lanzamiento de las frases y en los pasajes precadenciales, utilizando esos instantes en que el acompañamiento instrumental se suspende para insertar melismas *ad libitum* de figuración más o menos desenvuelta. Debido a esa influencia española en ciertos giros de su canto, se consideraba a sí misma como una cantante “ibérica”.<sup>200</sup>

La comparación con la discografía general de fado de los años 20 y 30 sugiere que este tipo de recurso expresivo intenso descrito anteriormente, con alteración frecuente de la pulsación rítmica regular de la pieza, es una característica hasta entonces más próxima del fado de Coimbra (Edmundo de Bettencourt, António Menano) que del de Lisboa, tal como lo practicaban exponentes como Berta Cardoso o Ercília Costa.<sup>201</sup>

La evolución de los registros grabados de la propia Amália indica, todavía, que esta libertad de dicción rítmica se va a ir acentuando a partir de la transición hacia la década de los 60, al mismo tiempo que se verifica una tendencia para la adopción predominante de las piezas con tempos más lentos (o hasta de versiones sensiblemente menos rápidas de las mismas obras ya anteriormente cantadas), que dejan mayor espacio para la manipulación performativa de la melodía por la intérprete.<sup>202</sup>

Particularmente importante en la interpretación de Amália, desde el arranque de su carrera, es su atención permanente al texto, no tanto propiamente en términos de claridad de dicción, pero en el que respeta la intensidad expresiva dada a las palabras clave del poema, de la claridad de división sintáctica, de la creación, en las primeras notas, de todo el ambiente dramático de la pieza.<sup>203</sup>

Demuestra también una noción innata de la tensión formal y del fraseo de la obra, modificando el tratamiento expresivo de cada estrofa (o diferenciándolo de cada copla y de cada estribillo) para construir un recorrido narrativo siempre variado y para preparar eficazmente un clímax emocional al final de la pieza, ya sea un fado estrófico simple o una estructura armónica y formal más compleja.<sup>204</sup>

---

<sup>200</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit., 59.

<sup>201</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Idem.

Hasta los inicios de los años 60 utiliza sobre todo modelos de acompañamiento instrumental tradicional, con una guitarra (R. Nery, J. Santos, D. Camarinha o J. Nunes) y una viola (S. Moreira, Castro Mota). En seguida, particularmente a medida que actúa de forma más sistemática en grandes salas de concierto, prefiere el cuarteto instrumental (dos guitarras, viola y viola baixo) popularizado por Maria Teresa de Noronha: primero el Conjunto de Guitarras de Raul Nery, después formaciones semejantes de composición variable en el que se destacan en permanencia los guitarristas F. Rocha y C. Gonçalves y el viola baixo Joel Pina. Frecuentemente recurre a acompañamientos orquestales, sobre todo cuando graba música tradicional, pero las orquestaciones de Fernando de Carvalho, Ferrer Trindade o J. Costa Pinto se resienten casi siempre por su carácter estereotipado elemental y por alguna debilidad técnica en términos armónicos, contrapuntísticos y de instrumentación, siendo lamentable que no nos haya quedado, al contrario, registro de la colaboración puntual de Amália con un maestro de formación erudita como A. Kostelanetz.<sup>205</sup>

Tuvo, por otro lado, una influencia decisiva en la reformulación de las propias convenciones performativas del fado, desde el uso sistemático del vestido y del chal negros (no es extraña su colaboración con el estilista Pinto de Campos, autor de los figurines de algunas de las revistas en las que participó), en el posicionamiento delante (y no detrás) de los guitarristas, y en el lenguaje gestual utilizado (la cabeza caída para atrás, oscilando en el fraseado, los ojos semicerrados, las manos en oración o los brazos abriéndose para acompañar el clímax final de la obra).<sup>206</sup>

Los oyentes suelen ligar el afectivo poder de la voz de Amália con su sonido particular a través de las poéticas de la sinestesia<sup>207</sup> (del color o del calor). Sobre el timbre de su voz (descrito muchas veces como cálido) es también referido en términos de su peculiar color. Dicho color también es descrito por uno de sus principales guitarristas acompañantes, José Fontes Rocha, como “color that only comes around once, maybe once in one hundred years,”<sup>208</sup> y que en otros términos fue poéticamente descrito como una garganta de plata. Hugo Ribeiro, el principal ingeniero de sonido de

---

<sup>205</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>206</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 236.

<sup>207</sup> Lila Ellen Gray, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life* (Durham: Duke University Press, 2013), 207-208.

<sup>208</sup> Traducción: color que sólo viene por una vez, quizás una vez en cien años.

Amália durante su carrera, describió su voz como “una voz velada,”<sup>209</sup> acreditando un “velo claro” en sus cuerdas vocales para su timbre. También, según Ribeiro, su timbre contrasta con el de otra fadista conocida, Maria Teresa de Noronha, siendo el de esta “una voz limpa.”<sup>210</sup> Cuando se entiende en el contexto del discurso general del fado acerca de la autenticidad, el “velo” o cubierta de las cuerdas vocales sugiere un grano de la voz que significa, entre otras cosas, una voz o experiencia vivida, que llevan la huella sentida del sufrimiento, un grano que retrata una biografía del sufrimiento audible. Según Ribeiro,<sup>211</sup> Amália tenía tanta voz que, al cantar notas agudas, saturaba el micrófono, cuando lo normal habría sido usar un compresor para limitar los picos. En lugar de eso, trabajó cuidadosamente con la colocación del micrófono, así que no tenía que limitar los agudos.

### III.3. Repertorio

Tras haber presentado la biografía y el estilo interpretativo de Amália Rodrigues, queda hablar sobre su repertorio. Amália comienza interpretando fados estróficos tradicionales,<sup>212</sup> que mantendrá siempre en su repertorio, pero su paso por la revista hace que desde muy temprano (a partir de los años 40) entre en contacto con los nuevos fados *canções* (canciones) de compositores como Frederico de Freitas, Raul Ferrão o, muy en especial, F. Valério, a quien deberá muchos de sus mayores éxitos de los años 40 y 50<sup>213</sup> (*Maria da Cruz, Fado do ciúme, Ai mouraria, Não sei porque te foste emobra, Fado Malhoa, Confesso, Sabe-se lá, Amália*).

Además, esta preferencia por el fado *canção*, que viene a sustituir las antiguas formas estróficas (soportes de la tradición de variación melódica improvisada, típica de los grandes fadistas *castiços*) por la alternancia entre refrán y coplas fijas, será polémica, habiendo en los circuitos más puristas de la época quien cuestione si en este caso se puede todavía hablar de fado, propiamente dicho.

---

<sup>209</sup> Traducción: una voz velada.

<sup>210</sup> Traducción: una voz limpia.

<sup>211</sup> Lila Ellen Gray 2013, op. cit., 208.

<sup>212</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 236.

<sup>213</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

Desde el punto de vista de los textos,<sup>214</sup> recurre desde sus inicios sobre todo a los letristas populares consagrados de la época, como Linhares Barbosa, Frederico de Brito o Silva Tavares, pero se interesa ya cada vez más por la poesía erudita, comenzando desde muy pronto por cantar, sobre melodías ya conocidas del repertorio corriente del fado, versos de D. Mourão-Ferreira (*Primavera*, sobre el fado *Pedro Rodrigues*) o de Luís de Macedo (*Cansaço*, sobre el fado *Tango*, de Joaquim Campos).

Su contacto con A. Oulman,<sup>215</sup> al comienzo de los años 60, representa una profunda renovación en su repertorio musical y poético, ya que el compositor le pone en música sus poemas favoritos de algunos de los más consagrados poetas de la lengua portuguesa, de los trovadores a Camões y desde este a autores contemporáneos como Pedro Homem de Melo, M. Alegre o la brasileña Cecília Meireles. Esto acercó a Amália a un público más erudito.<sup>216</sup>

Las reacciones adversas vienen ahora simultáneamente de sectores intelectuales conservadores, que rechazan la idea de una “degradación” de la poesía de Camões en una música “pobre” como el fado, y de nuevo de fadistas más tradicionales, que consideran demasiado erudito para el fado el lenguaje armónico complejo de Oulman.<sup>217</sup> En la realidad, si a él se deben algunos grandes éxitos de Amália en los años 60 y 70, como *Gaivota* (Alexandre O’Neil), o *Fado português* (José Régio), hay que señalar, sin embargo, que la gran mayoría de los fados del compositor francés despiertan entusiasmo, no llegando a entrar propiamente en el gusto mayoritario del gran público, tanto portugués como internacional. Por eso mismo Amália les dedica una parte considerable de sus discos de este período, pero los canta relativamente poco en sus espectáculos en directo, en especial en el extranjero.

Más populares son *Povo que lavas no rio* (poema de P. Homem de Melo sobre la música del fado *Vitória*, de J. Campos) o *Estranha forma de vida* (poema de la propia Amália sobre música de Alfredo Marceneiro),<sup>218</sup> hasta de los fados humorísticos con letra y música de Alberto Janes, sobre todo *Vou dar de beber à dor* (que corresponde con *A casa da Mariquinhas*, de Marceneiro). Es en ellos donde Amália va a basar sus

---

<sup>214</sup> Rui Vieira Nery 2014, op. cit., 237.

<sup>215</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>216</sup> Véronique Mortaigne 2003, op. cit., 60.

<sup>217</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

<sup>218</sup> Idem.

programas de concierto, insertándolos en una fórmula de éxito probado: algunos fados estróficos más antiguos, fados *canções* de F. Valério, canciones y danzas tradicionales (*Malhão Tirana*), marchas populares de Lisboa y éxitos populares de revista (*O coxixo, Ó careca tira a boina*), sevillanas y música española, y algunas canciones internacionales variadas, como *Mourir pour toi*, de Charles Aznavour, *Inch'Allah*, de Salvatore Adamo, o *Una Canzone per te*, de Serio Endrigo.

En la década de 1980, más allá de regrabar el repertorio anterior (como sucede en el disco *Fado: Amália Volta a Cantar Frederico Valério*), Amália se concentra en nuevos fados sobre poemas suyos, musicalizados especialmente por sus guitarristas F. Rocha y C. Gonçalves o utilizando melodías corrientes del repertorio estándar, los cuales llenan los álbumes *Gostava de Ser Quem Era* y *Lágrima*, y es de este nuevo repertorio que salen algunos de sus últimos éxitos originales (*Lavava no rio, lavava y Trago o fado nos sentidos*, de F. Rocha, *Lágrima* y *Amor de mel*, de C. Gonçalves, *Ai, esta pena de mim*, sobre música de José António Sabrosa). En el álbum *Amália na Broadway* edita por primera vez las grabaciones de *music hall* anglo-americano que gravó en 1965, con orquestaciones de Norrie Paramor, y la antología *Amália: 50 Anos* documenta algunas de sus giras anteriores por el repertorio popular urbano internacional.<sup>219</sup>

#### III.4. Análisis

Una vez contextualizada la figura de Amália Rodrigues, su repertorio y su estilo interpretativo dentro del fado, a la luz de los estudios anteriormente realizados sobre esta fadista, vamos a proceder a realizar el análisis de su voz. A pesar de que esta artista cantó en diversos géneros e idiomas, nos vamos a centrar sólo en el fado debido a que fue con lo que comenzó y con lo que realmente se le asocia. En vez de emplear grabaciones en audio, vamos a hacer uso de videos de actuaciones en directo en su mayoría (a excepción de alguna película debido a que la antigüedad nos impide encontrar videos de las primeras épocas de Amália). La razón de usar videos es para realizar un análisis más exhaustivo, ya que con el elemento visual se pueden apreciar ciertos detalles en la técnica vocal de esta cantante que no se podrían detectar solamente escuchando.

---

<sup>219</sup> Para conocer la discografía de Amália Rodrigues, vid. “Anexo 2. Discografía”.



Primero se realizará un análisis descriptivo del uso de la voz cantada en cada uno de los fados interpretados en sendos videos.<sup>220</sup> Tras esto, se procederá a comparar los análisis, a modo de ver la evolución de la voz de Amália a lo largo del tiempo. Para ello (y en relación con el apartado “II. La voz en el canto” de este trabajo), vamos a definir primeramente cuáles van a ser los parámetros en los que se va a poner más atención: edad, tesitura, timbre (color, volumen, espesor, mordiente y vibrato), postura, respiración, emisión, resonancia, uso de los registros, articulación/dicción, posibles problemas vocales y otras características.

Como ya hemos adelantado, se han escogido cinco videos, cada uno correspondiente a una década de la carrera artística de Amália. De la década de los 90 hemos preferido no analizar nada debido a que la voz estaba afectada por la edad. Se han elegido, por lo tanto, sus años de mayor esplendor vocal.

Los videos que vamos a analizar son los siguientes: *O fado de cada um*, 1947<sup>221</sup>, *Lisboa à noite*, 1958<sup>222</sup>, *Solidão*, 1969<sup>223</sup>, *Maria Lisboa*, 1978<sup>224</sup> y *Lavava no rio lavava*, 1987.<sup>225</sup> A excepción de este último, el resto de fados que acabamos de citar no han sido mencionados previamente en este trabajo. El primero pertenece a la película *Fado, história d'uma cantadeira*, del director Perdigão Queiroga, estrenada en 1947, donde Amália era la actriz principal y tiene base autobiográfica. Los demás fados son grabaciones de conciertos en directo, bien para la televisión de Ámsterdam (ejemplo de 1958), de Francia (1987), de algún otro lugar que desconocemos (1969) o para una actuación al aire libre grabada por la RTP (1978).

---

<sup>220</sup> Conviene tener en cuenta que dichos videos pertenecen a diversos momentos de su trayectoria profesional.

<sup>221</sup> Youtube, “AMÁLIA RODRIGUES CANTA "O FADO DE CADA UM””, <<https://www.youtube.com/watch?v=xOzqyU-sbJw>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

<sup>222</sup> Youtube, “Amália Rodrigues. Lisboa à noite .Amesterdão 1958”, <<https://www.youtube.com/watch?v=uaTfI-2qU1E>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

<sup>223</sup> Youtube, “Amália Rodrigues - Canção do mar”, <<https://www.youtube.com/watch?v=i-JXKvIGc9U>> (Fecha de consulta: 7de mayo de 2015). Está mal clasificado el título de la canción en el enlace ya que, aunque la música corresponde con el mismo fado, la letra no.

<sup>224</sup> Fragmento de Youtube, “Amália Rodrigues. Homenagem a Max. Funchal 1978 Parte 1”, <<https://www.youtube.com/watch?v=3bw2NDsQ1AY>> (Fecha de consulta: 7de mayo de 2015).

<sup>225</sup> Fragmento de Youtube, “AMÁLIA canta no " MEZZO " 1987 canal TV França”, <<https://www.youtube.com/watch?v=efpz6cl8DSM>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

### III.4.1. Análisis descriptivo

#### I. *O fado de cada um*, 1947:

- Edad de Amália: 27 años.
- Tesitura: Comprende un ámbito de novena (si<sup>2</sup>-do#4), llegando a la décima por el agudo en algún adorno vocal. Es una tesitura aguda y se corresponde con la voz de soprano.<sup>226</sup>
- Timbre:
  - Color: La voz es clara y abierta.
  - Volumen: La voz es pequeña, poco voluminosa, pero creo que se trata de la interpretación requerida para este fado en concreto, ya que la dinámica es suave. En los agudos la voz crece, ganando intensidad.
  - Espesor: La voz tiende a ser delgada en la zona media-grave, ya que va en relación con el volumen. Sin embargo, en los agudos no es gruesa, es algo intermedio.
  - Mordiente: La voz es timbrada, tiene brillo, y crece cuando también lo hace la intensidad (es decir, en los agudos).
  - Vibrato: Lo utiliza, pero moderadamente. Se trata de un vibrato natural y limpio, aunque producido desde la garganta.
- Postura: Permanece quieta en el “escenario”, en una postura vertical. Aunque coloca en ciertas ocasiones la cabeza ligeramente hacia atrás, no abusa de este recurso, por lo que la laringe está relajada en este sentido.
- Respiración: Utiliza la respiración costal superior o clavicular. Aunque no es la respiración más completa para el canto, algo correcto es que su fiato (corto por el fraseo) se adapta bien al no coger mucha cantidad de aire, por lo que no provoca tensiones musculares.
- Emisión: Surge de manera sencilla, con sonidos nítidos y homogéneos. La voz no está fatigada ni forzada, así que emite correctamente.
- Resonancia: Tiende a centrarse en la cavidad nasal, aunque sin llegar a una voz gangosa ni a producir sonidos estridentes. Pero a pesar de llevarlo a esa zona,

---

<sup>226</sup> No es una soprano en el sentido estricto del canto lírico (vid. “II.4.2. La tesitura y la extensión”), pero para una voz de música popular urbana sí que se corresponde.

parte del potencial de la voz se pierde porque se queda el sonido en la garganta. No se amplifica el sonido del todo por la poca abertura de la boca en algunas vocales.

- Uso de los registros: Utiliza el registro de pecho, incluyendo las notas agudas y los adornos, ya que emplea moderadamente la técnica *belting*. Hay que destacar que la voz también es proyectada en la cabeza, aunque recurre al sonido de garganta. No se nota el pasaje de la voz porque es no cambia realmente.
- Articulación/dicción: Es clara, el texto se entiende perfectamente. Sin embargo, no abre la boca suficientemente en algunas vocales que sí lo requerirían. Al tratarse de una película (y no de una grabación en vivo de una performance), probablemente varíe levemente la gesticulación correspondiente con el canto, pero no se aprecian cambios destacables.
- Posibles problemas vocales: No se aprecian problemas.
- Otras características: La interpretación se acerca considerablemente a lo que fue grabado previamente, por lo que es un video válido para este análisis. Por otro lado, el fraseo de los acompañantes le permite a Amália estilar cómodamente.

## II. *Lisboa à noite*, 1958:

- Edad de Amália: 38 años.
- Tesitura: Utiliza una novena (la2-si3), llegando a la décima por el agudo en los adornos. Es una tesitura aguda. Sigue teniendo voz de soprano.
- Timbre:
  - Color: La voz es clara, un poco estridente en ciertos puntos y abierta.
  - Volumen: La voz es grande, con una intensidad del sonido igualmente grande, superando en volumen a los instrumentistas (aunque esto podría ser por la ecualización de los supuestos micrófonos ambientales, ya que no se ven en el video).
  - Espesor: La voz es gruesa, pero sin tender a oscurecerla.
  - Mordiente: La voz es timbrada, tiene brillo, y crece cuando también lo hace la intensidad, tanto en los agudos como en muchos de los melismas que hace.

- Vibrato: Lo utiliza con bastante presencia, pero no es exagerado. Sin embargo, es bastante notable que es un sonido de garganta.
- Postura: Permanece quieta en el escenario y con una postura vertical. Se encuentra gran parte de la interpretación con la cabeza hacia atrás, siendo más exagerado en los agudos y en las cadencias. Algo típicamente relacionado con el fado son las manos entrelazadas<sup>227</sup> por delante del cuerpo (en este caso, a la altura de la cintura).
- Respiración: Utiliza la respiración costal superior o clavicular. El fraseo, al ser más seguido, le obliga a coger aire más rápidamente, debido a la reducción de su total capacidad pulmonar. Parece que produce un golpe en la zona superior en lugar de ser abdominal.
- Emisión: Surge de manera sencilla, con sonidos nítidos y bastante homogéneos. Pero se ve ligeramente forzada con el uso del vibrato en la garganta (especialmente en los agudos).
- Resonancia: Tiende a centrarse en la cavidad nasal, llegando a producir algunos sonidos estridentes (aunque son minoritarios). Parte del potencial se pierde porque se queda el sonido en la garganta. Por otro lado, se amplifica por la buena abertura de la boca.
- Uso de los registros: Usa el registro de pecho, proyectando muy pocos agudos en la cabeza. Emplea la técnica *belting*, también por la posición de la cabeza. No se nota el pasaje de la voz por el uso de dicha técnica.
- Articulación/dicción: Es clara, se entiende el texto. Abre la boca correctamente en las vocales.
- Posibles problemas vocales: Como ya se ha indicado, a veces la voz llega a ser estridente, produciendo tensión en la laringe.
- Otras características: Debido al carácter vivo de la canción, tiene que estilar cuadrando en el tempo (por lo que le resta parte de la originalidad de las improvisaciones). Eso también puede provocar la necesidad de coger aire con más velocidad, aunque sin llegar a dar la sensación fatiga.

---

<sup>227</sup> Esta última afirmación, obviamente, no afecta al canto.

### III. *Solidão*, 1969:

- Edad de Amália: 49 años.
- Tesitura: Comprende un ámbito de novena (si2-do4). Tiene una tesitura aguda. Sigue teniendo voz de soprano.
- Timbre:
  - Color: La voz es clara y aterciopelada, pero a la vez cubierta, lo que provoca que parezca el timbre se oscurezca un poco.
  - Volumen: Es una voz grande, que juega con las dinámicas, ganando en intensidad a medida que asciende al agudo.
  - Espesor: La voz es gruesa, con esa peculiaridad de cierto oscurecimiento.
  - Mordiente: La voz es timbrada, con brillo en los agudos pero un poco opaca en los medios y graves.
  - Vibrato: Lo utiliza largo, porque también las notas son más largas. Pero se trata de un vibrato controlado. Es muy notable que lo produce en la garganta.
- Postura: Permanece quieta en el escenario y con una postura vertical. Coloca la cabeza hacia atrás principalmente en los agudos. Mantiene las manos entrelazadas a lo largo de toda la interpretación, pero a la altura del pecho. También es destacable que está prácticamente toda la canción con los ojos cerrados.
- Respiración: Utiliza la respiración costal superior o clavicular. Podría tener un fiato más largo, pero en lugar de hacer cesuras en algunas partes de la frase, inspira sin haber expulsado todo el aire. Aun así, la respiración es más relajada.
- Emisión: Surge de manera sencilla, con sonidos nítidos y homogéneos. No parece que fuerce, así que consigue una emisión correcta.
- Resonancia: Tiende a centrarse en la cavidad nasal. Parte del potencial se pierde porque se queda el sonido en la garganta. Por otro lado, se amplifica por la buena abertura de la boca.
- Uso de los registros: Usa el registro de pecho, proyectando muy pocos agudos en la cabeza. Emplea la técnica *belting*, también por la posición de la cabeza. No se nota el pasaje de la voz por el uso de dicha técnica.

- Articulación/dicción: Es clara, se entiende el texto. Abre la boca correctamente en las vocales.
- Posibles problemas vocales: Como ya se ha mencionado, tiende ligeramente a oscurecer la voz. Puede deberse a un descenso de la laringe. También hay que tener en cuenta que Amália fumaba, por lo que irremediablemente, transcurridos unos años, dicho hábito comenzaría a tener sus consecuencias negativas en la voz.
- Otras características: Los acompañantes le dejan espacio en alguna frase (musicalmente hablando) para que pueda estilar pero, aunque hace adornos, no son muy numerosos, se fusionan casi con el vibrato.

#### IV. *Maria Lisboa*, 1978:

- Edad de Amália: 58 años.
- Tesitura: Comprende un ámbito de novena (lab2-si3), llegando a la décima por el agudo en algún adorno. Tiene una tesitura media. Pertenece a la voz de mezzosoprano, ya que la línea melódica tiende a los registros medios-graves.
- Timbre:
  - Color: La voz es oscura (aunque no exageradamente), aterciopelada y cubierta.
  - Volumen: La voz es pequeña, sin emplear grandes cambios de dinámica, aunque en algunos agudos aumenta la intensidad.
  - Espesor: La voz es gruesa, oscurecida.
  - Mordiente: La voz está en un punto intermedio entre lo timbrado y lo destimbrado, porque le falta brillo pero no es opaca del todo.
  - Vibrato: Lo utiliza con moderación y lo produce en la garganta.
- Postura: Permanece quieta en el escenario y con una postura vertical. Coloca la cabeza hacia atrás prácticamente en toda la canción, al igual que mantiene los ojos cerrados.
- Respiración: Utiliza la respiración costal superior o clavicular. Podría tener un fiato más largo, pero las frases son cortas. Así, no provoca tensiones musculares.
- Emisión: Surge de manera sencilla, con sonidos nítidos y homogéneos. No parece que fuerce, así que logra una emisión correcta.

- Resonancia: Se centra demasiado en la cavidad nasal. Parte del potencial se pierde porque se queda el sonido en la garganta. Por otro lado, se amplifica un poco por la abertura de la boca, aunque no la abre demasiado.
- Uso de los registros: Usa el registro de pecho, proyectando mínimos agudos en la cabeza. Emplea la técnica *belting*, también por la posición de la cabeza. No se nota el pasaje de la voz por el uso de dicha técnica.
- Articulación/dicción: Aunque se entiende el texto, pasa un poco por encima las consonantes, centrándose en las vocales (pero tampoco sin darles gran importancia).
- Posibles problemas vocales: La voz tiende un poco a ser calante (además de oscurecerse). Produce un inadecuado apoyo respiratorio. También tiende a nasalizar algunas partes al llevar el sonido hacia los senos nasales directamente.
- Otras características: No hace ornamentos, se queda en el vibrato. Esto quiere decir que su forma de estilar ha cambiado.

V. *Lavava no rio lavava*, 1987:

- Edad de Amália: 67 años.
- Tesitura: Comprende una ámbito de séptima (do3-sib3). Tiene una tesitura media y se corresponde con la voz de mezzosoprano.
- Timbre:
  - Color: La voz es oscura, aterciopelada y cubierta.
  - Volumen: La voz es pequeña, aunque juega con las dinámicas.
  - Espesor: La voz es gruesa, oscurecida.
  - Mordiente: La voz es destimbrada, sin brillo.
  - Vibrato: Lo utiliza bastante exagerado y no veloz, producido en la garganta.
- Postura: Permanece quieta en el escenario y con una postura vertical. Coloca la cabeza hacia atrás prácticamente en toda la canción, al igual que mantiene los ojos cerrados.
- Respiración: Utiliza la respiración costal superior o clavicular. En alguna frase parece que se ahoga un poco y tiene que cortarla para coger aire.

- Emisión: Tiene sonidos menos nítidos, pero sí bastante homogéneos. Fuerza un poco porque tiene algunos problemas vocales.
- Resonancia: Se centra mucho en la cavidad nasal. Se pierde el potencial porque se queda el sonido en la garganta. Por otro lado, se amplifica un poco por la abertura de la boca, aunque no la abre demasiado.
- Uso de los registros: Usa el registro de pecho, proyectando mínimos agudos en la cabeza. Emplea la técnica *belting*, también por la posición de la cabeza. No se nota el pasaje de la voz por el uso de dicha técnica.
- Articulación/dicción: Aunque se entiende el texto, pasa un poco por encima las consonantes, centrándose en las vocales (pero tampoco sin darles gran importancia).
- Posibles problemas vocales: Se detectan varios. Hay algo de aire en el sonido, con un ataque débil del mismo. La voz resulta algo áspera por una tensión de la laringe. Además, tiene la voz calante por un inadecuado apoyo respiratorio.
- Otras características: Arrastra ligeramente algunas palabras en su manera de estilar, sin hacer adornos.

### III.4.2. Análisis comparativo

Tras haber realizado el análisis descriptivo, procedemos a hacer una comparación de los resultados obtenidos. Se ha analizado la voz de Amália Rodrigues entre los 27 y los 67 años, es decir, que no se han tenido en cuenta ni los principios ni el final de su carrera artística por las razones que se han argumentado con anterioridad. Tenemos en cuenta que, con el paso de los años, las voces en general se vuelven más graves, oscureciéndose. Esto se agrava aún más si se fuma (como en el caso de Amália) o no se mantiene una buena calidad de vida.

Con respecto a la tesitura, en los ejemplos que se han analizado se ha encontrado que ha cantado en un ámbito entre  $\text{lab}^2$  y  $\text{do}^{\#4}$ , por lo que se entiende que podía cantar una octava y media (aunque su extensión igual le permitía alcanzar alguna nota más, incómodamente). El ámbito se mantiene en la novena aproximadamente, excepto en el ejemplo de 1987, en el que es más corto. La voz pasa de soprano a mezzosoprano, no sólo por la tesitura (que también pasa de aguda a media), sino también por el timbre.



Esto se nota en los videos de 1978 y 1987. Coincide este resultado con lo que se apuntaba en la *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*.<sup>228</sup>

Empezando con las características del timbre, sobre el color se puede decir que en el ejemplo de 1947 se nota que la voz es clara y abierta, en el segundo pasa a ser ligeramente estridente. Después, cuando Amália cuenta con 49 años deja de ser abierta y se convierte en cubierta y aterciopelada, oscureciéndose un poco en el ejemplo de 1969, y ya siendo oscura en los siguientes.

Sobre el volumen, la voz no es demasiado voluminosa porque la dinámica del ejemplo del 47 es suave, aumentando en intensidad en los agudos. Después la voz se mantiene voluminosa y juega con las dinámicas. En los dos últimos ejemplos, vuelve a ser pequeña, ya sin intensidad en 1987 pero sin dejar de prestar atención a la dinámica.

Sobre el espesor, la voz empieza siendo delgada y, progresivamente, pasa a ser gruesa y a oscurecerse a partir de 1969. Sobre el mordiente, comienza siendo timbrada, con brillo e intensidad en los agudos. Al irse oscureciendo la voz, se va volviendo opaca y poco a poco destimbrada, sin brillo (a la edad de 67 años). Sobre el vibrato, es empleado siempre, con bastante moderación (a veces largo porque las notas son largas, como en el ejemplo del 69), pero en el último ejemplo es exagerado y lento. Siempre lo lleva a la garganta.

Con respecto a la postura, siempre se mantiene quieta en el escenario, con el cuerpo en vertical. Llevar la cabeza hacia atrás no lo hace exageradamente desde el principio, pero con el paso de los años cada vez lo usa más, especialmente en los agudos. Empieza a ser notable a partir de los 38 años en adelante. También entrelaza las manos y cierra los ojos en casi toda la interpretación de los últimos ejemplos. Esto mismo ya lo había apuntado Rui Vieira Nery.<sup>229</sup>

Sobre la respiración, siempre ha usado la costal superior o clavicular, porque se nota en los videos al subir el pecho. El uso del fiato cambia según lo que requiera la canción (que suele tener frases cortas). En el ejemplo de 1958 se nota cierto golpe en la parte superior del cuerpo, en lugar de la abdominal, también debido a la necesidad de coger aire más rápidamente. Seguramente tuviera más capacidad pulmonar, pero no la

---

<sup>228</sup> Vid. "III.2. Estilo interpretativo".

<sup>229</sup> Idem.

empleaba en su totalidad. En el ejemplo del 87 se nota que a veces le falta un poco el aire. Se trata de una consecuencia directa de fumar (aunque podría haber algún otro factor).

Sobre la emisión, por lo general surge de manera sencilla, con sonidos nítidos y normalmente homogéneos. Dependiendo del fado (más que de la época) fuerza un poco en algunas ocasiones, pero suele tener una emisión bastante correcta. En el último ejemplo fuerza debido al cúmulo de problemas vocales.

Con respecto a la resonancia, se centra siempre en la cavidad nasal. No obtiene todo el potencial debido al hecho de usar el sonido de garganta. Con 27 años no abría demasiado la boca, así que no amplificaba lo suficiente. En el resto de ejemplos le otorgaba más importancia a esa abertura.

Sobre al uso de los registros, siempre emplea el registro de pecho y la técnica *belting* (reforzada por la colocación de la cabeza hacia atrás). Así alcanza notas más agudas. Aunque también las proyecta en la cabeza, el sonido siempre proviene de la garganta, lo que probablemente le causara fatiga vocal y le impidiera alargar la calidad de su voz a lo largo del tiempo. Además, cuantos más años pasaban, menos agudos trataba de proyectar hacia la cabeza usando *belting*. El empleo de dicha técnica es algo de lo que no habla Nery, quedándose en la explicación de un sonido de garganta.

Sobre la articulación/dicción, se nota que Amália procuraba poner atención a los textos (quizá no desde los comienzos, ya que no abría tanto la boca en las vocales) porque se suelen entender bien. Pero en las últimas épocas, a partir de los 58 años pasa ligeramente por encima las consonantes.

Con respecto a los posibles problemas vocales, no se encuentra ninguno en sus principios, es decir, van a ir surgiendo con el paso del tiempo. Comienza con un poco de estridencia (es algo puntual), pasa a empezar con el oscurecimiento de la voz. En el ejemplo de 1978 la voz tiende a ser calante y nasal, lo que la fatiga aún más. Con 67 años, la voz es áspera y tiene aire. Mucho de esto tiene que ver con el hecho de fumar, que afectó claramente a la voz de Amália.

Por último, en otras características se ha destacado su forma de estilar. En los comienzos realiza más adornos y, dependiendo de los instrumentistas, le dejan más tiempo para recrearse en sus improvisaciones vocales. Ya en 1969 empieza a hacer

menos adornos y, a partir de los 58 años no los hace, ya que se centra más en el vibrato. En el último ejemplo, llega a arrastrar algunas palabras.

Tras todo este análisis, se ha comprobado que una buena parte de los recursos vocales que Amália utilizaba fueron cambiando a lo largo del tiempo y, posiblemente, no por pretender cambiar sus costumbres, sino para adaptar su técnica vocal a su estado físico. Cada cantante busca sus recursos y crea su propia técnica (tanto los que tienen nociones del canto como los que cantan naturalmente). Su timbre único, del que tanto se ha hablado, probablemente tiene una causa fisiológica (su configuración maxilofacial), además de las influencias musicales y vocales que tenía a su alrededor desde que era niña. El uso del registro de pecho y del sonido de garganta es típico en la música popular, así que es lógico que lo empleara si tenía como modelo a imitar los cantos de la Beira Baixa, de su madre y hasta de Gardel. El hecho de utilizar la técnica del *belting* provocaba que ese sonido de garganta pareciera más agudo, más inalcanzable (por los no profesionales) y más único. Seguramente lo empleara de manera natural, sin conocimientos previos, ya que se trata de un recurso que puede surgir de forma intuitiva. Por último, algo que no se ha apuntado hasta ahora, es que tenía unos armónicos limitados debido a que la voz necesitaba más apoyo, es decir, podría haber tenido una voz mucho más rica si hubiera tenido más conocimiento de la técnica.



## IV. CONCLUSIONES

Se dice que los instrumentos de madera están “vivos” debido a que no permanecen siempre en el mismo estado, porque las propiedades de este material así lo permiten, al igual que sucede con los membranófonos elaborados con piel. Este es un hecho innegable; pero existe algo que los supera: el canto.

La voz también es un instrumento musical, el único que es realmente humano. Obviamente, podemos crear percusión corporal, pero no es lo mismo. Lo particular de la voz humana es que puede expresar. El canto posee el don de la musicalidad y la palabra, es decir, en un solo instrumento tenemos dos formas de comunicación, dos lenguajes ensamblados. Si he recalcado la función de la voz como instrumento en este trabajo es porque hoy en día existen profesionales del mundo musical que aún separan a los músicos/instrumentistas de los cantantes. Ciertamente es que, por otro lado, hay más que suficientes estudios que lo constatan,<sup>230</sup> pero creo oportuno seguir defendiendo esta idea para, en algún momento de la historia de la música, llegar a la verdadera igualdad.

Compositores como Christoph Willibald Gluck (entre otros) han tratado de establecer una jerarquía entre la poesía y la música, pero, ¿por qué otorgar más importancia a una cosa sobre la otra cuando comprobamos que, en el canto, permanecen unidas? Jugando con las sonoridades y trabajando, ya sea individual o colectivamente, se pueden alcanzar nuevas metas en el mundo musical, teniendo presente las afirmaciones anteriores.

A lo largo de este trabajo, he realizado una síntesis de los componentes de la voz cantada a partir de estudios y publicaciones previos dedicados principalmente al canto lírico para que sirviera como aproximación a este instrumento “desconocido” (ya que no se puede ver ni tocar). Dichos componentes han servido como base del análisis de la voz en el fado: la voz de Amália. Para realizar un análisis de este tipo, es conveniente conocer en profundidad cada uno de los parámetros. Asimismo, siempre se pueden ampliar los conocimientos y estudios sobre la voz cantada, trabajando los musicólogos en colaboración con médicos y logopedas. Son necesarias más investigaciones sobre el canto en directo realizadas in situ, además de investigaciones sobre la voz de otras

---

<sup>230</sup> Un ejemplo es el estudio de Francisca Cuart (vid. “II.1. La voz como instrumento”).

figuras destacables de la historia de la música popular de las que se conserven grabaciones de audio y/o audiovisual. También son necesarias investigaciones sobre el uso de la voz y el estilo interpretativo en relación al contenido literario de los fados cantados (por Amália y por otros fadistas), debido a la intención de expresar sentimientos con la música y con la letra.

Conocer la biografía de Amália Rodrigues es importante para entender algunos rasgos de su voz. Lo que más interesa para este trabajo es lo relativo a su carrera artística y su estilo interpretativo, tal y como ha sido caracterizado por algunos estudiosos. Su faceta de actriz seguro que le dio “tablas” para afrontar en los escenarios las giras que le llevaron a la fama. Su estilo interpretativo y su voz, tan personal como ha sido definida por muchos, ha pasado a la posteridad por el simple hecho de haber representado la mayor figura, por ser “la voz del fado”. Pero no se trata de cualquier voz, sino de una de las cantantes más internacionales de la historia de Portugal. Si se hizo tan popular, será porque habría algo en ella que le hiciese diferente y atractiva para el mundo musical. Creo que no hay mejor forma de comprobarlo que realizando un análisis comparativo de varias de sus interpretaciones de fados a lo largo de su prolongada trayectoria artística. Por este motivo había que analizar su voz en el fado. No obstante, también sería muy interesante hacerlo sobre otros géneros e idiomas en los que cantó.

Se ha comprobado con el análisis realizado que son realmente útiles los conocimientos sobre la voz cantada lírica para aplicarlos a otros géneros, como el fado. Obviamente, hay que saber adaptar las características (normalmente extraídas del análisis de la voz lírica) a otros tipos de música, como ocurre en este caso con el género de música popular urbana más representativo de Portugal, escogiendo lo que tienen en común y siendo coherentes. Esto se resume en los parámetros de análisis que se han empleado en este estudio, los cuales, sin ser los únicos, son los que he propuesto porque considero que son significativos.

Ha sido gratificante comprobar que, a pesar de que no tenía estudios ni nociones de canto, Amália supo encontrar su estilo empleando sus propios recursos y técnicas e imitando a los cantores que ella eligió como modelo. Este hecho refuerza que la naturalidad se corresponde con el tratamiento que Amália le dio a su voz. Lo que me parece más curioso y admirable es que, como empleaba el registro de pecho, encontrase

una acertada solución usando el *belting*, sin saber realmente lo que estaba haciendo. Lo que no puedo llegar a constatar es si el uso de tal técnica le afectó negativamente a lo largo de su trayectoria profesional debido a crear posibles tensiones innecesarias, pero es una posibilidad.

El análisis que he realizado es uno entre muchos de los que se podrían llevar a cabo (algo que veo necesario, como ya he citado en líneas anteriores). Descubrir la voz es tarea tanto de musicólogos como de logopedas, foniatras o cantantes. Al estudiar lo que otros hacen, se aprende. Por ello considero necesario conocer las voces de los grandes cantantes y perseguir, a través de ellas, al menos una parte del porqué de su éxito. Sólo así valoraremos verdaderamente el instrumento que todos nosotros tenemos a disposición en todo momento.





## BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DOCUMENTALES

### Bibliografía

Barquero Trejos, Zamira. *Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada*. San José: Universidad de Costa Rica, 2001.

Blasco, Victoria. *Manual de técnica vocal. Ejercicios prácticos*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2003.

Buck, Paul. *Lisbon: A Cultural and Literary Companion*. Oxford: Signal Books Limited, 2002.

Bustos Sánchez, Inés. *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2009.

Cook, Manuela. "O fado, a fé e o filho. Missão patriótica ou escapismo face à ditadura?". *Lusotopie 2000* (1999): 107-121.

Cuart, Francisca. *La voz como instrumento. Palabra y canto*. Madrid: Real Musical, 2004.

Cuartero, Arturo. *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.

Dewhurst-Maddock, Olivea. *El libro de la terapia del sonido. Cómo curarse con la música y la voz*. Madrid: Editorial Edaf, 1993.

Fernández Torres, José Luis. "Paleoantropología, neurobiología y lingüística: estrategias para el estudio de la evolución del lenguaje humano". *Boletín de antropología americana*, núm. 21 (1990): 161-172.

Fiuza Asorey, María José. *Educación vocal. Guía práctica*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2013.

Gómez, Elier M. D. 1971. *La respiración y la voz humana* (1971). Citado en Ramón Regidor Arribas, *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El "pasaje" de la voz* (Madrid: Real Musical, 1981), 20.

Gray, Lila Ellen. *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press, 2013.

Gustems, Josep. *La respiración en el canto*. Barcelona: Recercat, 2007.

Husson, Raoul. 1965. *El canto* (1965). Citado en Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 22.

Maragliano, Rachele. 1970. *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto* (1970). Citado en Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 30-31.

Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.

Mortaigne, Véronique. *El fado. Portugal*. Barcelona: Editorial Océano, 2003.

Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. S.l: Edições de arte, 2004.

Regidor Arribas, Ramón. *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona). El "pasaje" de la voz*. Madrid: Real Musical, 1981.

Regidor Arribas, Ramón. *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid: Real Musical, 1977.

Reverter, Arturo. *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Rodríguez, Teófilo. *Vox populi. Apuntes sobre la voz humana*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006.

Santos, Vítor Pavão dos. 2005. *Amália – Uma Biografia* (2005). Citado en Lila Ellen Gray, *Fado resounding. Affective politics and urban life* (Durham: Duke University Press, 2013), 190, 192-194 y 275.

Seeger, Charles. "Singing Style". *Western Folklore*, vol. 17, núm. 1 (1958): 3-11.

Seeger, Charles. 1958. "Singing Style" (1958). Citado en Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2004), 537.

Serrano Vida, Montserrat y Jesús Gil Corral. *Música. Profesores de Educación Secundaria. Temario para la preparación de oposiciones*. Vol. 3. Sevilla: Editorial Mad, 2003.

Silva, Giulio. 1913. *Il canto ed il suo insegnamento razionale* (1913). Citado en Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 30.

Silva, Giulio. *Il canto ed il suo insegnamento razionale*. Turín: Fratelli Bocca, 1913.

Stark, James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Londres: University of Toronto Press Incorporated, 1999.

Sundberg, Johan. "The Acoustics of the Singing Voice". *Scientific American*, núm. 236 (1977): 104-116.

Torres Gallardo, Begoña y Ferrán Gimeno Pérez. *Anatomía de la voz*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2008.

Tosi, Pierfrancesco. *L'art du chant*. Traducido por Théophile Lemaire. París: Editions D'aujourd'hui, 1874.

Tulon Arfelis, Carme. *Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz, técnica vocal, ejercicios, consejos básicos*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2005.

Viñas, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Casa del libro, 1963.

### **Recursos documentales**

Dialnet. <<http://dialnet.unirioja.es/>>

Google Books. <<https://books.google.es/>>

Google Scholar. <<http://scholar.google.es/>>

Instituto Camões. <<http://www.instituto-camoes.pt/>>

JSTOR. <<http://www.jstor.org/>>

SIBE. <<http://www.sibetrans.com/>>

*The Art of Amália*. DVD. Dirigido por Bruno de Almeida. Nueva York: Valentim de Carvalho Televisão y Arco Films, 1999.

Youtube. “AMÁLIA canta no " MEZZO " 1987 canal TV Francês”. <<https://www.youtube.com/watch?v=efpz6cl8DSM>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

Youtube. “Amália Rodrigues - Canção do mar”. <<https://www.youtube.com/watch?v=i-JXKv1Gc9U>> (Fecha de consulta: 7de mayo de 2015).

Youtube. “AMÁLIA RODRIGUES CANTA "O FADO DE CADA UM””. <<https://www.youtube.com/watch?v=xOzqyU-sbJw>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

Youtube. “Amália Rodrigues. Homenagem a Max. Funchal 1978 Parte 1”. <<https://www.youtube.com/watch?v=3bw2NDsQ1AY>> (Fecha de consulta: 7de mayo de 2015).

Youtube. “Amália Rodrigues. Lisboa à noite .Amesterdão 1958”. <<https://www.youtube.com/watch?v=uaTfI-2qUIE>> (Fecha de consulta: 7 de mayo de 2015).

## ANEXOS

### Anexo 1. Letras

Letras de las canciones que han sido analizadas:

#### *O fado de cada um*

Bem pensado  
Todos temos nosso fado  
E quem nasce malfadado,  
Melhor fado não terá!  
Fado é sorte  
E do berço até a morte,  
Ninguém foge, por mais forte  
Ao destino que Deus dá!

No meu fado amargurado  
A sina minha  
Bem clara se revelou  
Pois cantando  
Seja quem for adivinha  
Na minha voz soluçando  
Que eu finjo ser quem não sou!

(Estribillo)

Bom seria poder um dia  
Trocar-te o fado  
Por outro fado qualquer  
Mas a gente  
Já traz o fado marcado  
E nenhum mais inclemente  
Do que este de ser mulher!

(Estribillo)

Lisboa à noite

Lisboa andou de lado em lado  
Foi ver uma toirada, depois bailou, bebeu.  
Lisboa ouviu cantar o fado  
Rompia a madrugada quando ela adormeceu.

Lisboa não parou a noite inteira  
Boêmia, estabanada, mas bairrista  
Foi à sardinha assada lá na feira  
E à segunda sessão de uma revista

Dali pro Bairro Alto enfim galgou  
No céu a lua cheia refulgia  
Ouviu cantar o fado, então sonhou  
Que era saudade aquela voz que ouvia

(Estrillo)

Solidão

Solidão de quem tremeu  
a tentação do céu  
e desencanto, eis o que o céu me deu.

Serei bem eu  
sob este véu de pranto.  
Sem saber se choro algum pecado  
a tremer, imploro o céu fechado.

Triste amor, o amor de alguém,  
quando outro amor se tem  
abandonado, e não me abandonei  
por mim, ninguém  
já se detém na estrada.

(Estrillo)

Maria Lisboa

É varina, usa chinela,  
tem movimentos de gata;  
na canastra, a caravela,  
no coração, a fragata.

Em vez de corvos no xaile,  
gaivotas vêm pousar.  
Quando o vento a leva ao baile,  
baila no baile com o mar.

É de conchas o vestido,  
tem algas na cabeleira,  
e nas veias o latido  
do motor duma traineira.

Vende sonho e maresia,  
tempestades apregoa.  
Seu nome próprio: Maria;  
seu apelido: Lisboa.

Lavava no rio lavava

Lavava no rio, lavava  
Gelava-me o frio, gelava,  
Quando ia ao rio lavar.  
Passava fome, passava,  
Chorava, também chorava,  
Ao ver minha mãe chorar!  
Cantava, também, cantava!  
Sonhava, também, sonhava!  
E, na minha fantasia,  
Tais coisas fantasiava,  
Que esquecia que chorava,  
Que esquecia que sofria!

Já não vou ao rio lavar,  
Mas continuo a chorar!  
Já não sonho o que sonhava!  
Já não lavo no rio!  
Por que me gela este frio  
Mais do que então gelava?

Ai, minha mãe, minha mãe  
Que saudades desse bem,  
Do mal que eu não conhecia!  
Dessa fome que eu passava,  
Do frio que nos gelava,  
E da minha fantasia!

Já não temos fome, mãe!  
Mas já não temos também  
O desejo de a não ter!  
Já não sabemos sonhar,  
Já andamos a enganar  
O desejo de morrer!



## Anexo 2. Discografía

Detalle a continuación la discografía de Amália Rodrigues para complementar y dar una visión de conjunto de su producción:<sup>231</sup>

- (1988/1957) *Amália no Olympia*. EMI-VC/Columbia [CD/LP].  
(2001/1960) *Bobino 1960*. EMI-VC/VC [CD/LP].  
(1989/1962) *Amália Rodrigues*. EMI-VC/Columbia [“Álbum do busto”] [CD/LP].  
(1992/1965) *Fado Português*. EMI-VC/Columbia [CD/LP].  
(1989/1966) *Amália canta Portugal*. EMI-VC/Columbia [CD/LP].  
(1992/1967) *Maldição*. EMI-VC/Columbia [CD/LP] [título de la 1ª edición *Fados 67*].  
(1969) *Marchas de Lisboa*. VC [LP].  
(1992/1969) *Vou Dar de Beber à Dor*. EMI-VC/Columbia [incluye varias canciones editadas en singles entre 1966 y 1968].  
(1987/1970) *Com Que Voz*. EMI-VC/Columbia [CD/LP].  
(1971) *Amália Canta Portugal II*. Columbia [LP].  
(1971) *Amália no Japão*. VC [LP].  
(1992/1971) *Oiça lá ó Senhor Vinho*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP] [grabaciones realizadas entre 1968 y 1971, la mayoría editadas en EP en 1971].  
(1988/1972) *Amália Canta Portugal III/Folclore à guitarra e à viola*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP].  
(1988/1974) *Encontro*. EMI-VC [CD/LP] [grabado en 1972].  
(1976) *Ao vivo no Canecão*. VC [LP] [grabado en Brasil EN 1972 y ahí publicado bajo el título *Um Amor de Amália*].  
(1992/1976) *Cantigas da Boa Gente*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP].  
(1992/1977) *Cantigas Numa Lingua Antiga*. EMI-VC/Columbia-VC [CD/LP].  
(1995/1983) *Lágrima*. EMI-VC [CD/LP].  
(1987) *Sucessos*. EMI-VC [compilación].  
(1989) *Amália: 50 anos – 8 CDs: Os Poetas; O Folclore e as Marchas; Amália Internacional; O Teatro e o Cinema; Amália ao vivo, Os Compositores; Amália mais os Poetas Populares, Rara e Inédita*. EMI-VC.  
(1990) *Obsessão*. EMI-VC [grabaciones hechas entre 1979 y 1983].  
(1992) *Abbey Road 1952*. EMI-VC.  
(1992) *Fado: Amália Volta a Cantar Frederico Valério*. EMI-VC [CD/LP].  
(1994) *Amália Rodrigues ao vivo*. EMI-VC.  
(1995) *Gostava de Ser Quem Era*. EMI-VC.  
(1995) *O Melhor de Amália: Estranha Forma de Vida*. EMI-VC.  
(1995) *Pela Primeira Vez: Rio de Janeiro 1945*. EMI-VC.  
(1996) *Ai Chico, Chico*. EMI-VC.  
(1997) *Amália Rodrigues*. MOV [compilación reuniendo las grabaciones de Alvorada/Melodia/Rádio Triunfo hechas entre el inicio de los años 50 (la mayoría y el inicio de los años 60)].  
(1997) *Segredo*. EMI-VC [compilación de canciones grabadas entre 1965 y 1975].

---

<sup>231</sup> *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, s.v. "Rodrigues, Amália da Piedade Rebordão", por Rui Vieira Nery.

El repertorio grabado por Amália para las editoras Alvorada y Ducretet-Thompson entre 1953 y 1961 (entre las grabaciones de Abbey Road y la edición del “Álbum do busto”) ha sido editado en CD en forma de múltiples compilaciones promovidas por diferentes editoras portuguesas y extranjeras, con títulos variados, lo que hace casi imposible el respectivo listado integral. Como ejemplos, de estas se citan apenas en las siguientes ediciones, que cubren la mayor parte de ese repertorio:

- (1992) *Lisboa à noite*. Planet Records.
- (1992) *Raizes*. Planet Records-Blue Moon.
- (1992) *The Best of Fado*. MOV.
- (1998) *Triste sina*. MOV.