



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS**

**NUEVAS SONORIDADES DE LA VOZ POPULAR:  
USOS NO CONVENCIONALES DE LA VOZ EN LAS CANCIONES POPULARES  
EN AMÉRICA LATINA**

**JÉNNIFER SOFÍA MIDEROS VALENCIA**

Foz do Iguaçu  
2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS**

**NUEVAS SONORIDADES DE LA VOZ POPULAR:  
USOS NO CONVENCIONALES DE LA VOZ EN LAS CANCIONES POPULARES  
EN AMÉRICA LATINA**

**JÉNNIFER SOFÍA MIDEROS VALENCIA**

Trabajo de Conclusión de Curso  
presentado al Instituto Latinoamericano  
de Arte, Cultura e Historia de la  
Universidad Federal de la Integración  
Latinoamericana, como requisito parcial  
para la obtención del título de Licenciado  
en Prácticas Interpretativas – Canto.

Orientadora: Profa. Dra. Analía  
Chernavsky

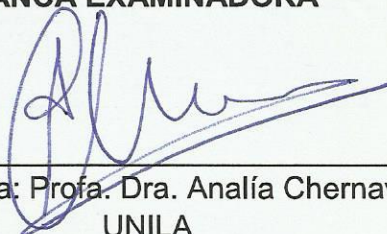
Foz do Iguaçu

JÉNNIFER SOFÍA MIDEROS VALENCIA

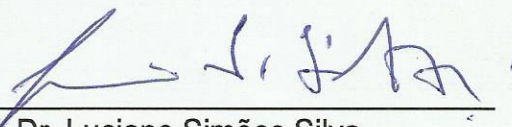
**NUEVAS SONORIDADES DE LA VOZ POPULAR:  
USOS NO CONVENCIONALES DE LA VOZ EN LAS CANCIONES POPULARES  
EN AMÉRICA LATINA**

Trabajo de Conclusión de Curso  
presentado al Instituto Latinoamericano  
de Arte, Cultura e Historia de la  
Universidad Federal de la Integración  
Latinoamericana, como requisito parcial  
para la obtención del título de Licenciado  
en Prácticas Interpretativas – Canto.  
Orientadora: Profa. Dra. Analía  
Chernavsky

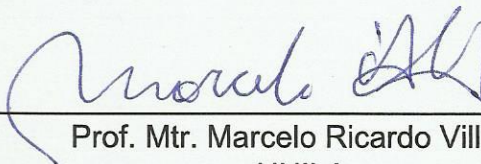
**BANCA EXAMINADORA**



Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky  
UNILA



Prof. Dr. Luciano Simões Silva  
UNILA



Prof. Mtr. Marcelo Ricardo Villena  
UNILA

Foz do Iguaçu, 7 de dezembro de 2016.



### ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao(s) dia(s) 7 do mês de dezembro do ano de 2016 realizou-se a apresentação pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado "Nuevas sonoridades de la voz popular: usos no convencionales de la voz en las canciones populares en América Latina" apresentado pelo discente Jennifer Sofía Méndez Valencia, do curso de Música - Práticas Interpretativas. Os trabalhos foram iniciados às 15 h 20, pelo(a) docente orientador(a) Anelís Chernavsky presidente da banca examinadora, juntamente com o(a) docente Marcelo Ricardo Villeua, e o(a) docente Luciano Simões Silva.

#### Observações da Banca Examinadora:

Trabalho bem escrito e estruturado. Sugere-se a realização de uma análise de uma das peças de cada uma das referências musicais escolhidas (Badi Assad e Las Añez) para delimitar mais claramente os usos tradicionais e os usos não convencionais da voz.

A Banca Examinadora, ao término da apresentação oral e da arguição do acadêmico, encerrou os trabalhos às 17 h 20. Os examinadores atribuíram as seguintes notas:

orientador(a)	nota final: <u>9,0</u>	Média final: <u>9,0</u>
docente	nota final: <u>9,0</u>	
docente	nota final: <u>9</u>	

Proclamado o resultado pelo presidente da banca examinadora, encerraram-se os trabalhos e, para constar, eu Anelís Chernavsky lavrei a presente Ata que assino juntamente com os demais membros da banca.

Foz do Iguaçu, 07 de dezembro de 2016

Assinaturas:

Dedico este trabajo a los que nunca tuvieron voz.  
A los que no descubrieron su voz.  
A los que el mundo silenció.

## AGRADECIMENTOS

En primer lugar agradezco a mi profesora de canto y orientadora de tesis Dra. Analía Chernavsky, quien con paciencia y tino me supo guiar en todo mi proceso universitario, brindándome su apoyo incondicional. Gracias sobre todo por la sincera amistad y el ejemplo de temple.

A todos los profesores del curso de música y de las otras carreras, gracias por el universo de conocimientos brindados y por la mano amiga que me extendieron en los momentos de dificultad.

Un agradecimiento especial a los profesores Luciano Simões y Marcelo Villena por las orientaciones y las correcciones para esta investigación. También a las profesoras Duany Parpinelli y Jeanne Rocha, aunque fugaces impactaron mi estudio del canto con sus pedagogías y amor por el canto.

A Irene Porzio, quien dio claridad a mi propuesta de investigación presentándome el trabajo artístico del “Dúo Las Añez”. Su amistad y espontaneidad hicieron posible este trabajo.

Agradezco a Juanita y Valentina Añez y a Fernanda Rosa, cantantes que admiro y que aportaron con entrevistas aclarando muchas dudas en este trabajo. Así mismo a Izabel Padovani, quien llegó en el tiempo correcto a prestigiarnos con su taller de canto e improvisación vocal.

Un agradecimiento especial a mis amigos el profesor Gabriel Ferrão y su esposa Aida Nascimento quienes llegaron en el kairós para anunciarme paz en los momentos de crisis. Gracias por todas las enseñanzas de vida.

A mis colegas y amigos del curso de música, a ustedes debo gratitud, pues fueron pilares en todas las angustias y musicalidad en las alegrías.

Agradezco a Dêbora, Patrick, Daiane, Dienifer, Edna, a la pastora Genoveva y a todos aquellos miembros de la Iglesia Ceifa - Foz do Iguaçu, de quienes recibí amor genuino y compañía sin condiciones. Gracias.

A la Sra. Marcia Velásquez y su familia, por los cuidados de hija que me brindaron y con quienes aprendí la generosidad.

A Estela Moyano e hijos, mis más sinceros agradecimientos por todas las horas de consejos y alegrías que me ofrecieron. Su amistad es un tesoro.

Agradezco profundamente aquellos que hicieron mi estadía en Belo Horizonte – MG la mejor de mis experiencias académicas y personales en Brasil. En

especial a Beatriz Myrra y su familia; a Rafael Soares; a la profesora Dra. Clara Sandroni; a Danielle y Victor; a Salatiel Moura; a Robson Mendes y a todos los que pasaron por mi vida intensamente y me mostraron el otro lado musical de Brasil.

Mi gratitud a Christian, Paul, Rogelio, Álvaro, Melanie, Bruno, Emanuel, Julio, Álex y cada uno de los músicos y arreglistas que participaron con excelencia en la realización del recital final y también a los músicos del trío “Los Conquistadores” y de la banda “Son del Sur” por todos los años en que me apoyaron con sus habilidades musicales. Fue excelente.

A Rosana, Adriana y Svetka, mis amigas incondicionales, con quienes aprendía a vivir y convivir. Muchas gracias por cada segundo invertido y las horas de desvelo para escucharme.

Agradezco a quienes siempre creyeron en mí, a mis amigos de Ecuador que me ayudaron a llegar hasta aquí. Especialmente a Byron, Marita, Nataly, Mercedes, Ramón, Jacqueline y Ericka. Gracias por sus oraciones.

Expreso mi gratitud a mis hermanos David y Estefanía que desde la distancia me han motivado. Y a mis sobrinos Sergio, Abigail y Sebastián, que han sido mi motor para no desmayar.

Principalmente agradezco a mis padres, por las herramientas de vida que desde casa me brindaron. Gracias por creer en mí. Gracias por el amor expresado.

Agradezco a Dios por prestarme esta vida que me trajo hasta aquí.

Hay figuras que vibran en la mente de un pueblo, de una lengua, de un arte; presencias cuya misión es ensanchar las fronteras del arte conocido y dejar en cada uno de los que se acercaron a su obra la certeza de que el arte se mueve sin cesar y de que siempre existen territorios inéditos donde el genio creativo siembra, cuida y cosecha.

Dra. Lidia Camacho  
(Directora General de la Fonoteca  
Nacional de México)



MIDEROS, Valencia Jéniffer Sofía. **Nuevas sonoridades de la voz popular:** usos no convencionales de la voz en las canciones populares en América Latina. 2016. 55 p. Trabajo de Conclusión de Curso de la Licenciatura en Prácticas Interpretativas - Canto del Curso de Música de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2016.

## RESUMEN

Este trabajo pretende presentar un estudio de la diversidad de recursos vocales no convencionales en las interpretaciones de canciones populares latinoamericanas en el siglo XXI, siempre colocando a la voz como protagonista de estas nuevas sonoridades. Expondremos cuales han sido las influencias musicales más importantes desde el punto de vista interpretativo vocal, cuales son estos recursos no convencionales en la voz, y estudiaremos los casos de tres intérpretes que están influenciando y han sido influenciadas en la incursión de estas sonoridades vocales no convencionales en repertorios ya consagrados y en sus composiciones actuales: el Dúo Las Añez y Badi Assad. Por ello, en este trabajo pretendemos resaltar la importancia de la voz como instrumento sonoro musical que también puede prescindir de las palabras como medio de transmisión de sensaciones y el papel del cantante en la modernización de la interpretación vocal en géneros musicales en la canción popular.

**Palabras claves:** Voz no convencional. Recursos vocales. Canto popular. Modernización.

MIDEROS, Valencia Jénnifer Sofía. **Novas sonoridades da voz popular:** usos não convencionais da voz nas canções populares na América Latina. 2016. 55 p. Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Práticas Interpretativas – Canto do Curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2016.

## RESUMO

Este trabalho pretende apresentar um estudo da diversidade de recursos vocais não convencionais nas interpretações de canções populares latino-americanas no século XXI, sempre colocando a voz como protagonista de estas novas sonoridades. Exporemos quais são as influências musicais más importantes desde o ponto de vista interpretativo vocal, quais são estes recursos não convencionais na voz, e estudaremos os casos de três intérpretes que estão influenciando y tem sido influenciadas na incursão de estas sonoridades vocais não convencionais em repertórios consagrados e nas composições atuais: Duo Las Añez e Badi Assad. Por isso, neste trabalho pretendemos ressaltar a importância da voz como instrumento sonoro musical que também pode prescindir das palavras como meio de transmissão de sensações e o papel do cantor na modernização das interpretações vocais em gêneros musicais na canção popular.

**Palavras-chave:** Voz não convencional. Recursos vocais. Canto popular. Modernização.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - LA VOZ .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Voz tradicional-popular- modernizada .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 La voz como elemento modernizador en la canción popular. Reflexiones..</b>	<b>18</b>
<b>1.3 Parámetros modernizadores en la canción popular en América Latina.....</b>	<b>19</b>
1.3.1 El reconocimiento de un pasado .....	20
1.3.2 Incorporación de procedimientos performáticos exteriores al idiomatismo cristalizado .....	21
1.3.3 Valorización de la voz en la música instrumental .....	23
<b>CAPITULO 2 - NUEVAS SONORIDADES EN LA VOZ POPULAR.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Usos no convencionales de la voz. Antecedentes .....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 Usos no convencionales de la voz: Antecedentes en América Latina.....</b>	<b>29</b>
<b>2.3 Recursos no convencionales.....</b>	<b>30</b>
<b>2.4 La voz como parámetro modernizador en las interpretaciones de la canción popular en América Latina. Dos intérpretes de referencia .....</b>	<b>32</b>
2.4.1 Algunos datos sobre sus trayectorias.....	32
2.4.2 El reconocimiento de un pasado que impulsa a la modernización .....	34
2.4.3 Procedimientos exteriores al idiomatismo vocal en las canciones .....	35
2.4.4 Valorización de la voz en la música instrumental .....	37
2.4.5 Otros intérpretes y sonoridades .....	39
<b>CAPITULO 3 - RECITAL DE GRADUACIÓN “ENTRE DOS MUNDOS: CIELO Y TIERRA.....</b>	<b>42</b>
<b>3.1 Concepto “Cielo y Tierra”.....</b>	<b>42</b>
<b>3.2 Estructura del recital.....</b>	<b>43</b>
<b>3.3 Repertorio .....</b>	<b>43</b>
<b>3.4 Breve descripción del repertorio .....</b>	<b>46</b>
3.4.1 Voz como instrumento.....	46
3.4.2 Recursos no convencionales en la Voz.....	47
3.4.3 Voz independiente.....	49

3.5 BALANCE DEL PROCESO.....	50
<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>54</b>

## INTRODUCCIÓN

Los estudios académicos sobre la voz en el canto y la canción popular -refiriéndonos a canciones de orden tradicional, canonizadas en las maneras de cantar- son escasos. Nos importa, con este trabajo, intentar utilizar diversas perspectivas para vislumbrar los aspectos intrínsecos del canto, las características sonoras y la consciencia práctico-interpretativa de la voz en el performance de la canción en nuestro tiempo, y esto lo llevaremos a cabo a través del estudio de reinterpretaciones de canciones populares consagradas. Con esto pretendemos saber cuáles son estas nuevas formas de interpretar las canciones, qué características tienen estos recursos y estas nuevas sonoridades vocales en la canción y cómo es su aplicación en la praxis musical en América Latina. Además, nos ocuparemos del papel de la voz dentro del conjunto musical y para ello desarrollaremos discusiones sobre la valorización de la voz en sí misma como protagonista y su característica instrumental en la música. De esta manera pretendemos abrir espacios a través de la auto-reflexión del acto de cantar las canciones tradicionales, contextualizadas al siglo XXI, describir qué sonoridades vocales son identificadas con la modernización de los géneros musicales latinoamericanos y si estas influencias han generado reajustes interpretativos-vocales en la estética de la canción popular.

Teniendo en cuenta los crecientes diálogos y discusiones sobre música popular y modernidad, GONZÁLEZ (1996); FENERICK (2007); FUENTES (2010); LIMA REZENDE (2016), y las investigaciones sobre canto popular, LOMAX (2001, 1978); ANDRADE (1972 [1928], 1965, 1993 [1944]); TRAVASSOS (2008); PICCOLO(2006); FINNEGAN (2008); ZUMTHOR (2000); MATOS (2001, 2004); TATIT (2004,2007); SANDRONI (2001); ABREU (2001); LATORRE (2002); SOBREIRA (2002); LAVER (1980); SANDRONI (2013), nos deparamos con que existe una escasa producción académica y de reflexión teórica sobre el papel de la voz en la canción como agente directo de modernización en las interpretaciones, como recurso musical de innovación, modificación y transformación en la estética de los géneros musicales y de la canción popular en el siglo XXI en América Latina, vacío que nos motiva a repensar y a colocar la voz popular en espacios de discusiones de índole instrumental y de auto-reflexión performática.

En relación a los recientes estudios sobre modernización en la música popular, podremos iniciar nuestras reflexiones a partir de la perspectiva de la incorporación de “procedimientos exteriores al idiomatismo de los géneros”, como propone LIMA REZENDE (2016), y sobre las bases de BECKER (2008), quien, desde el análisis de la voz contemporánea erudita, defiende el uso de las nuevas sonoridades vocales y el protagonismo de la voz a partir de las transformaciones generadas desde una nueva escucha, que es correspondiente a los cambios socio-ambientales de nuestra época.

Abordaremos el tema de las nuevas sonoridades de la voz popular y los usos no convencionales de la voz en América Latina ubicándonos en el siglo XXI. Este siglo llega cargado de innovaciones tecnológicas, cuya intervención en la producción sonora de la voz nos abre un abanico de posibilidades, sea generando efectos vocales durante el performance o en la post-grabación, así como también a través de aparatos electrónicos como el *loop*, que posibilitan una performance más autónoma del cantante.

Ampliaremos estas discusiones en tres etapas. Una primera desarrollada en un primer capítulo donde abordaremos las discusiones teóricas referentes a la modernización de la música popular en América Latina y trasladando estos parámetros teóricos al estudio de la voz como elemento modernizador en la canción popular.

En una segunda etapa descrita en el segundo capítulo transitaremos hacia un recorrido histórico sobre la temática de la libertad de la voz, uso de terminologías como técnicas extendidas de la voz o usos no convencionales de la voz, así como trataremos del análisis interpretativo vocal de dos referencias contemporáneas, el Dúo Las Añez y Badi Assad, y de otros intérpretes de influencia.

Para terminar, incluimos una tercera etapa, contemplada en un tercer capítulo, de auto-reflexión sobre las prácticas del repertorio vocal en canciones populares y la inclusión de recursos y nuevas sonoridades, así como una descripción reflexiva sobre la preparación y elección del repertorio para la elaboración del recital de final de curso de canto que orientó esta investigación monográfica.

## CAPÍTULO I - LA VOZ

“el conocimiento del mundo es un conocimiento sonoro de este mundo; o mejor, parece que penetramos en él por el conocimiento de nuestra voz”.  
TOMATIS<sup>1</sup>

En los estudios sobre la música popular debería ser indispensable la presencia de reflexiones sobre la voz, tanto sobre cómo ésta incide en el desarrollo de la canción, como desde el punto de vista de su influencia en las sonoridades específicas del conjunto musical.

Debemos, en primer lugar, destacar aquí que buena parte de las investigaciones académicas sobre música popular en América Latina se están dirigiendo al estudio de la canción, sobre todo a la inserción del canto popular en la educación superior, lo que es pertinente en la actualidad. Lo que singulariza nuestro trabajo es la preocupación en direccionarlo al estudio de la voz popular y a las nuevas maneras de cantar las canciones populares consagradas a partir del performance vocal, aplicando sus resultados.

María de Barros Lima, en su disertación de Maestría “*Aprendizagem musical no canto popular*”, coloca en cuestión la falta de espacios de discusión sobre investigaciones direccionadas a la acción de cantar y de cómo estudios sobre la voz y el canto han tenido una “posición relativamente marginal” en la bibliografía específica en general. Lima, citando a Travassos<sup>2</sup> y a Zunthor<sup>3</sup>, comenta la preocupación de estos investigadores por promover un diálogo entre las diversas áreas que tienen a la voz como objeto, así como de discutir “el lugar de la voz en los saberes sobre música” y la creación de una “ciencia de la voz” que vaya más allá de una fisiología, lingüística, una física, antropología o una historia.

Trabajos como los de PICCOLO (2006); OLIVEIRA (2006); REZENDE-FERRAZ (2010) y SANDRONI (2013), son entre otros, investigaciones

---

<sup>1</sup> En el original “o conhecimento do mundo é um conhecimento sonoro deste mundo; ou melhor, parece que penetramos nele pelo conhecimento de nossa voz”. TOMATIS; 1969: p.73 *apud* BECKER; 2008: 137 (Traducción del autor).

<sup>2</sup> TRAVASSOS; 2008: 100 *apud* LIMA; 2010: 12

<sup>3</sup> ZUNTHOR; 1997: 11 *apud* TRAVASSOS; 2008: 100. *Ibid.*: 12

sobre la cualidad vocal<sup>4</sup> de los cantantes y sobre la canción popular brasileña, pero cuyo enfoque de análisis es direccionado para la creación de metodologías de enseñanza y aprendizaje del canto popular en la academia. De estos trabajos, rescatamos informaciones valiosas para nuestra investigación, como terminologías usadas para referirnos a los elementos sonoros que la voz emite en el canto de determinados repertorios.

En el ámbito del teatro, encontramos investigaciones relevantes y ricas desde una perspectiva voz-cuerpo/voz-música, los recursos performáticos y sus múltiples posibilidades de uso. Claro es que estos trabajos han sido gestados a partir del estudio de la voz contemporánea de la música erudita. Entre estos tenemos investigaciones de ARTAUD (1999); ROUBINE (1998) y SOUZA (1999), quienes estudian la voz, su flexibilidad, el cuerpo y las multiplicidades de la voz, aplicables en todas las artes en la que esta se manifieste. Así mismo, existen otros trabajos, como el de la investigadora Janete El Haouli (2002), quien nos aproxima mucho más a investigaciones sobre recursos sonoros en el performance vocal, presentándonos la voz nómada de Demetrio Stratos y su experimentación hacia una voz-música.

La voz en la canción popular por sí misma, con su vasta gama de recursos y posibilidades sonoras en América Latina no ha sido pensada como autónoma, ni estudiada como tal. La hemos visto pisar nuevos terrenos, pero siempre cumpliendo un mismo papel melódico, comunicativo-semántico y predecible.

Desde mediados del siglo pasado esta voz clama por total libertad y libre tránsito en cualquiera de los ya establecidos géneros y maneras de cantar. Decimos que no ha sido pensada como autónoma a partir de las investigaciones académicas, puesto que en la práctica los intérpretes están explorando y experimentando nuevas sonoridades y así dándole espacio escénico a las múltiples vocalidades, que un cuerpo emancipado y una escucha abierta permiten vivenciar.

Lo que hace falta es llevar a la academia este tipo de reflexiones, contextualizarlas y ponerlas a disposición de las prácticas interpretativas.

---

<sup>4</sup> Traducción del término *qualidade vocal*. PICCOLO; 2006: 19 usa el término *qualidade vocal* para referirse a timbre, sustentada en los comentarios de LAYER; 1980: 9, quien afirma que este es el término que ha sido utilizado por la literatura especializada.



La canción popular viene ganando espacio como un objeto a ser estudiado desde el punto de vista científico. Su análisis debe adquirir sus propias terminologías, así como encontrar su propio camino. De este modo, la voz (y sus gestos) también viene abriendo espacios de discusiones para ser pensada y estudiada como instrumento sonoro capaz de aportar recursos innovadores dentro de las composiciones y arreglos de música popular en América Latina en el siglo presente, más allá de sus usos tradicionales dentro de la canción.

Trabajos como los de Regina Machado, profesora de canto de la Unicamp, en Brasil, cuya área investigativa es el análisis semiótico de la canción popular brasileña -siguiendo la línea analítica de Luiz Tatit-, presentan avances en estudios correspondientes a los comportamientos específicos de la voz en la cronología de la canción popular mediatizada en Brasil, análisis de la cualidad emotiva de la voz y de las maneras de cantar en la música popular, ubicando su análisis desde la práctica musical para el performance de la canción.

De esta manera, presentamos el debate sobre el papel de la voz como recurso modernizador en la canción popular y levantamos el cuestionamiento sobre las tradicionales formas de cantar y el contexto social en que se encuentra esta voz a partir de las transformaciones generales, principalmente auditivas, de nuestro tiempo.

## 1.1 VOZ TRADICIONAL – POPULAR – MODERNIZADA

Es común encontrar argumentos de que la música popular es de una práctica más libre, abierta y que es distante de la música erudita, así como lo ejemplifica el siguiente comentario de Clara Sandroni, conocida profesora de canto brasileño: “hay personas que creen que la música popular [...] es una cosa muy fácil, sin elaboración, que no se compara con la música de concierto y etc. [...]” (SANDRONI; 2002: 5)<sup>5</sup>. Sin embargo, al igual que en la práctica erudita, la música popular en América Latina también ha establecido cánones de repertorio, de interpretaciones, hasta de emisiones, llevándola a niveles de consagración de

---

<sup>5</sup> En el original: “*tem gente que acha que a música popular [...] é uma coisa muito fácil, sem elaboração, que não se compara á música de concerto.*” Apud PICCOLO; 2006: 40.

géneros, estilos y formas de interpretación, algo que tampoco es ajeno a la música de tradición folclórica.

Estas estandarizaciones surgen a través de dos caminos: el interés por la conservación de lo que es tradicional, por un lado, y por medio de la producción y divulgación en masa de aquello que cae en manos de la industria cultural, por otro.

Algo es tradicional, (tradicional erudito, tradicional popular, o tradicional folclórico) a partir de la construcción de un conjunto de costumbres, símbolos y significados que se repiten de la misma forma de generación en generación, y proyectan una consolidación de una tradición (MACHADO; 2012: 21). Del canto popular, PICCOLO (2006: 79)<sup>6</sup> comenta que “sí, existe si, [...] una gama de recursos más utilizados por el cantor popular, un modo de hacer que se estableció en la práctica, repasada de generación en generación”, siendo estas repeticiones fundamentales para afirmar una identidad, una determinada cultura, y pudiendo ser transferidas -como en el caso de las maneras de cantar folclóricas- por transmisión oral, o, como en la tradición erudita, basados en la técnica y la escritura musical, y, como en la tradición popular, por la imitación y la masificación.

Además, MACHADO (2012: 21) comenta que la voz popular urbanizada comprende tanto una tendencia para la conservación como para los cambios de patrones estéticos. Por ejemplo, el rock surge como una manifestación musical que es parte del movimiento de la contracultura, que trae al escenario musical, en este caso vocal, una diversidad de sonoridades que rompieron con las maneras tradicionales de cantar en la música popular. Sin embargo, este mismo rock pasó a formar parte de un canon estético y de emisión vocal esperada y estandarizada (PICCOLO; 2006: 22); (BECKER; 2008: 45).

PICCOLO (2006: 27)<sup>7</sup>, se expresa sobre la ambivalencia que contiene el canto popular “es siempre igual, pero siempre diferente”. Es decir que existen “ciertas estructuras que definen aquel canto”, así como también la libertad de modificación sin códigos ni reglamentos. Morín, en el periódico el Clarín<sup>8</sup>, muestra

---

<sup>6</sup> En el original: “há sim, [...] uma gama de recursos mais utilizada pelo cantor popular, um modo de fazer que se estabeleceu na pratica, repassada de geração em geração”.

<sup>7</sup> En el original: “*É sempre igual mas é sempre diferente*”.

<sup>8</sup> MORIN, E. La cultura, en la globalización: La comunicación de sociedades y mercados provoca desde la universalización de las industrias culturales hasta particularismos y regreso a los orígenes.

con claridad lo que define como “paradoja del siglo XXI” en cuanto a cultura popular, comentando que ésta a la vez que conserva, abre las culturas. De aquí que, antítesis como “conservación y cambios”, hacen parte de las características de la música popular, que permite aperturas flexibles para las transformaciones, y a la vez se presta para el “rescate” y manutención de tradiciones que en el transcurso de las épocas se consolidan o se modifican. He allí la intervención del intérprete y el contexto en el que está inserido.

Con estas reflexiones no pretendemos construir un manifiesto por la abolición de las convenciones vocales, ni de las maneras de cantar. Estamos, simplemente, poniendo en cuestionamiento la práctica vocal en las canciones populares desde el punto de vista de la tradición. Muchos tradicionalistas defienden que el cantar debe ser de determinada manera y con determinada sonoridad vocal, para que “suene bien” y represente un determinado sector -que muchas veces es ajeno a la realidad cultural del intérprete- .

Sobre el conservadorismo musical, Campos refiere lo siguiente:

Para que haya información estética, debe haber siempre una ruptura con el código apriorístico del oyente, o por lo menos, un alargamiento imprevisto de repertorio de ese código. Pero el hábito y la rutina deforman la sensibilidad, convirtiendo, frecuentemente, el conjunto de conocimientos del receptor en tabú, en leyes “sagradas” e inmutables. (CAMPOS; 2005a: 181)<sup>9</sup>.

¿Por qué el deseo de mantener las maneras de cantar? ¿No es acaso una raíz hegemónica la que pretende reforzar los patrones de lo bello y establecer una estética inmutable? Este cuestionamiento trae a discusión temas como el uso de la voz como herramienta contra hegemónica tanto de patrones vocales o maneras de cantar mediadas por la tradición erudita, como de los medios de masificación cultural. Esta revolución contra hegemónica en la voz e interpretación vocal ya tuvo indicios en la música vocal de concierto con la llegada

---

Periódico El Clarín, Argentina, sección Opinión, 18 de marzo de 2003. Disponible en: <http://old.clarin.com/diario/2003/03/18/o-01701.htm> Acceso en: mayo 2016. Copyright Clarín y La Stampa, 2003.

<sup>9</sup> En el original: “*Para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertorio desde código. Mas, o hábito e a rotina deformam a sensibilidade, convertendo, freqüentemente, o conjunto de conhecimentos do receptor num tabú, em leis “sagradas” e imutáveis”* apud PICCOLO; 2006: 30.

de la música contemporánea y la vanguardia. Los intérpretes de la canción popular en América Latina en la actualidad se encuentran pensando y recreando nuevas posibilidades de usar la voz partiendo de una perspectiva holística de su entorno contemporáneo y de un pasado histórico, alejándose de los cánones estilísticos y de géneros, y trayendo reflexiones de un presente en movimiento y un pasado en constante transformación.

## **1.2 LA VOZ COMO ELEMENTO MODERNIZADOR EN LA CANCIÓN POPULAR. REFLEXIONES**

En el ámbito de los instrumentos musicales, vemos como estos son estudiados por su técnica clásica-tradicional y también por su resistencia a través de la llamada “técnica extendida”. Clasificada así a partir las vanguardias del siglo XX, esta última fue la forma de abordaje con que la música académica reforzó su independencia fuera de los patrones clásicos a través del uso no convencional y por la exploración de nuevas sonoridades en los instrumentos. No es muy diferente en la música popular, cuando hablamos de modernización, puesto que en la música popular se generan mezclas de géneros, nuevos idiomatismos, búsqueda de sonoridades, virtuosismo y extrapolación de timbres y sonoridades de los instrumentos ejecutantes, lo que ha motivado muchos estudios sobre la modernización de la música popular en nuestros tiempos. Sin embargo, cuando analizamos los parámetros modernizadores de la música popular, la voz es poco encuadrada en estos estudios y es ella la que naturalmente mantiene el color tradicional; es decir, que la voz normalmente es la menos mutable entre las elementos musicales de la interpretación.

Todo innova, la armonía, la instrumentación, los arreglos y hasta los ritmos, pero la voz consagra una forma de cantar que mantiene en pie ideales de identidad y sumisión -sumisión a la técnica, a la línea melódica pro-estética, al contenido semántico de la palabra y la poesía, etc.

Una voz siempre colocada, encuadrada a la forma convencional de cantar tal o cual estilo o género musical, afinación, la letra y la poesía, son elementos que mantienen esa estructura tradicional y estándar en las canciones

populares que han querido modernizarse. Al mirar a la voz desde este punto, esta investigación no pretende negar las sonoridades tradicionales, sino, por lo contrario, enriquecerlas, variarlas e incluirlas en las interpretaciones y, por sobre todo, es asunto esencial de este trabajo, darle a la voz la misma importancia investigativa, práctica e interpretativa como instrumento sonoro en la música popular, lo que nos lleva a cuestionarnos y reflexionar sobre los focos de innovación y experimentación.

Entre otras cosas nos preguntamos: ¿Acaso esa voz no puede ser también agente de modernización en las interpretaciones de canciones populares y en música instrumental? ¿De qué maneras?

### **1.3 PARÁMETROS MODERNIZADORES EN LA CANCIÓN POPULAR EN AMÉRICA LATINA**

Cuando nos referimos a modernización en este trabajo, nos estamos refiriendo a las nuevas sonoridades de la voz popular, a esas “nuevas maneras de cantar”, de emitir, de pensar y usar la voz en las canciones populares, reconociendo que, cuando nos referimos a algo nuevo, estamos hablando de aquello que no pertenece al ámbito de las cosas familiares y conocidas, así como la apertura a experimentar lo nuevo, implica una apertura hacia lo múltiple (Piana: 2001)<sup>10</sup>. Es decir que existe algo con lo cual estamos familiarizados que está siendo repensado y reinterpretado.

Existe un espacio musical en donde el cantante del presente siglo está intentando abrirse camino en la experimentación de lo que esos mismos cantantes denominan nuevas sonoridades vocales. Tal parece que estas sonoridades surgen de la necesidad de organizar de otras maneras las interpretaciones y recursos vocales que atiendan a las necesidades de la escucha de nuestros oídos urbanizados/globalizados.

Aquí en nuestro continente, estos procesos de modernización e implementación de recursos vocales no convencionales, manifiestan una serie de características, entre ellas, como comenta Edgar Morin (2003), dan lugar a un regreso a los orígenes, como “reacción contra los riesgos de pérdida de identidad y

---

<sup>10</sup> *Apud* BECKER; 2008: 93

autenticidad”<sup>11</sup>, y la búsqueda y “reconocimiento de un pasado y de una ‘tradicición’ que orienten las acciones modernizadoras” (LIMA REZENDE; 2016: 3).

Estas nuevas sonoridades en la canción popular están mediadas por la voz, por el uso de recursos no convencionales que a su vez está estrechamente ligado a la idea de liberación del cuerpo, al paisaje sonoro urbanizado, a la búsqueda interior de sonoridades primigenias propias del cuerpo, de la conciencia olvidada, relacionada a la presencia del intérprete (BECKER; 2008).

A partir de este momento, reflexionaremos sobre esas características modernizadoras de la voz en las canciones populares en América Latina, a partir de tres de las seis características que propone Lima Rezende con respecto de la modernización de los géneros de música popular latinoamericana.

### 1.3.1 El reconocimiento de un Pasado

El deseo por innovar en la voz está ligado a la existencia de formas estructuradas de cantar, pero estos anhelos no pretenden excluir los procedimientos tradicionales. Por lo contrario, se pretende interactuar con ellos, haciéndolos parte como una de las maneras de cantar, de sonar, y no la única.

Estos espacios que se están abriendo permiten hacer “[...] convivir estructuras ‘tradicionales’, con tendencias contemporáneas [...]” (LIMA REZENDE; 2016: 7)<sup>12</sup>, a la vez que nos permiten reconocer un pasado sonoro y el aprovechamiento de recursos de una musicalidad, sean estos étnicos o primigenios, de una memoria colectiva o de sonoridades internas que están en el individuo desde mucho antes de aprender a hablar.

Los nuevos recursos vocales no son tan nuevos, simplemente son producto de la búsqueda en el entorno de sonoridades que nos fueron reprimidas. Pero en nuestro siglo, ese “regreso a los orígenes” y “la hibridación son dos

---

<sup>11</sup> Aunque el autor no se refiera a América Latina directamente, sus discusiones circundan los estudios de la cultura occidental y aplica los resultados a las diferentes manifestaciones, como es el caso de la música. Por ello traigo aquí una reflexión hacia la música en América Latina basada en las características brindadas por MORIN. Clarín y La Stampa, 2003.

<sup>12</sup> En el original: “[...] *conviver estruturas “tradicionais” com tendências contemporâneas [...]*”

procesos aparentemente antagónicos, pero necesarios” (MORIN; 2003: 3). Necesarios para integrar vocalidades sin desintegrar ni excluir.

### 1.3.2 Incorporación de Procedimientos Performáticos Exteriores al Idiomatismo Cristalizado

En una entrevista a María Tejada, compositora e intérprete de canciones tradicionales ecuatorianas, Genoveva Mora<sup>13</sup>, hace un comentario sobre cómo le gusta su modo de abordar y volver actual una música como el pasillo ecuatoriano. Esta frase, “volver actual”, es el eje de esta investigación, ya que hemos percibido que diversos intérpretes latinoamericanos, en entrevistas disponibles en *youtube*<sup>14</sup>, manifiestan esta misma preocupación por actualizar las músicas populares-tradicionales que los representan como nación, como cultura, repertorios con los que crecieron y se sienten identificados, pero que a la vez sienten descontextualizados. De ahí ese deseo por actualizar las sonoridades típicas con nuevas interpretaciones. Estas nuevas interpretaciones, marcadas por nuevas sonoridades y construidas con la incorporación de nuevos recursos son un síntoma a nivel global.

Oímos mucho en nuestro entorno musical sobre música sin fronteras, en referencia al libre acceso entre las mismas, y esto se debe a la creación de un “imaginario internacional” y a un “sentido compartido de modernidad” (MAGALDI; 2003)<sup>15</sup>, un pensamiento cosmopolita de integración y reintegraciones.

Con todo esto, cuando analizamos a estos intérpretes de las canciones populares, vemos que, en sus búsquedas por la pluralidad, la actualización de géneros y maneras de cantar y la multiplicidad de recursos vocales se lleva a cabo a través de la incorporación de procedimientos exteriores a idiomatismos de los géneros, como ejemplo, el “Pasillo Contemporáneo”, cuya

---

<sup>13</sup> Entrevista ofrecida a la Revista El Apuntador: El espacio de las artes escénicas del Ecuador. Número 53. Disponible en: <<http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-no-53/extraescena/una-pareja-para-la-musicagenoveva-mora/>> Acceso en: 25 nov. 2015.

<sup>14</sup> Concierto y entrevista a Lucia Pulido en ene. 2012. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=H6CzMGC\\_VwA](https://www.youtube.com/watch?v=H6CzMGC_VwA) Acceso: mar. 2016.

<sup>15</sup> *Apud* LIMA REZENDE; 2016: 2

característica sonora actual llega a través procedimientos, sonoridades y re-armonizaciones provenientes del lenguaje musical del jazz o del fado portugués.

“Todas las culturas tienen la posibilidad de asimilar lo que en un primer momento le es ajeno” afirma MORIN (2003). Lima Rezende, comparte esta afirmación, y para referirse a la modernización de los géneros populares en países de América Latina, define lo siguiente:

[...] sobre el problema de la modernización de la música popular en diferentes países latinoamericanos podemos, finalmente, presentar, de manera preliminar, una última característica: la modernización de los géneros populares en esos países se dio, del punto de vista de la incorporación de procedimientos exteriores al idiomatismo de los géneros, a partir de la aproximación de la música de concierto, o el jazz y/o la bossa nova (siendo que esta también realizó, a su manera, un acercamiento a las dos músicas anteriormente mencionadas) (LIMA REZENDE; 2016: 7)<sup>16</sup>.

Sin embargo, para quienes defienden las maneras tradicionales de cantar, algún elemento fuera de lo convencional produce extrañamiento y muchas veces, es “causa de repulsa” (PICCOLO; 2006: 23).

En la actualidad, con el protagonismo de la voz como agente sonoro modernizador, es la voz misma que entreteje un pensamiento cosmopolita, de una voz plural, que no tiene identidad territorial, pero que a la vez nos identifica a todos, que trasciende las fronteras no solo de géneros y estilos musicales, sino también de la propia acción de cantar y emitir sonidos bellos, raros, consonantes y estridentes, propios o ajenos, generando un universo sin fin de sonoridades que son extraídas desde nuestros recursos étnicos, nuestras sonoridades urbanizadas, los aparatos electrónicos, la experimentación sonora del tracto vocal, las fusiones de técnicas vocales y recursos interpretativos. Todos son recursos válidos para ser implementados y dar variedad musical en interpretaciones vocales convencionales y, así como diría Becker, hacer uso consciente de otras formas posibles de cantar, otras formas posibles de usar el aparato fonador y así ampliar nuestro repertorio vocal e interpretativo.

---

<sup>16</sup> En el original: “[...] sobre o problema da modernização da música popular em diferentes países latino-americanos podemos, finalmente, apresentar, de maneira preliminar, uma última característica: a modernização dos gêneros populares nesses países se deu, do ponto de vista da incorporação de procedimentos exteriores ao idiomatismo dos gêneros, a partir da aproximação à música de concerto, ao jazz e/ou à bossa-nova (sendo que esta também realizou, à sua maneira, um acercamento às duas músicas anteriormente mencionadas).



### 1.3.3 Valorización de la Voz en la Música Instrumental

La utilización de la voz como instrumento vocal dentro de la interpretación de una canción popular y del universo de la música instrumental es ejecutada a partir del desprendimiento de concepciones habituales sobre lo que es cantar y los límites y permisos de la voz cantada.

La incorporación de idiomatismos vocales de otras formas de cantar y la desconstrucción de la voz en la canción, que era mediada por la palabra y su significado semántico, colocaron a la voz, en cierto ámbito, en la misma posición técnica e interpretativa que un instrumento musical, a partir de la valorización de los sonidos que esa voz emite, sean el habla, el silencio o el ruido y su dominio técnico.

Un ejemplo actual de la desconstrucción de la voz en la canción es el *scat singing*, que es influencia directa del cantar Jazz, utilizando sílabas percutivas o articuladoras, pre-pensadas o libres, aprovechar de la sonoridad que por sí misma contiene la palabra, no privilegiando el contenido semántico y sí las sonoridades que de ellas se desprenden, por su función puramente musical, articuladora y onomatopéyica.

Hermeto Pascoal y Aline Morena son, en Brasil, grandes intérpretes que incursionan con estos recursos en sus composiciones en ritmos brasileños, para quienes “la voz se tornaría un instrumento tan importante cuanto los vientos, las cuerdas, los teclados y la percusión” (NETO; 2010: 44).

Así mismo, quisiera destacar a cantantes como Luciana Souza y Tatiana Parra, quienes interpretan canciones populares brasileñas y colocan estos recursos no convencionales en sus reinterpretaciones, improvisando en trechos de canciones populares, o como en el caso de Tatiana Parra, que presta su vocalidad en interpretaciones musicales instrumentales sustituyendo la melodía de una flauta, un clarinete o un acordeón, solo utilizando sílabas que ayudan a la articulación rítmica.

La voz en el canto es actualmente una voz que dialoga con las distintas disciplinas musicales, que ya no se limita a la ejecución de la línea melódica y la variación de dinámicas, sino que habla, percute, calla, arregla, compone,

acompaña y se auto acompaña. Una voz autónoma, que solo puede ser desalienada a partir de su conciencia y libertad corporal, su disposición a escuchar otros sonidos y a explorarlos, que esté dispuesta a ser contra-hegemónica y sobre todo, dispuesta a encontrar esa voz-música que transite y repose en cualquier plataforma musical.

## CAPITULO 2 - NUEVAS SONORIDADES EN LA VOZ POPULAR

“Una determinada escucha influye en una determinada emisión vocal” (BECKER; 2008: 168). Es así como justificamos las nuevas sonoridades vocales, puesto que dependiendo del paisaje sonoro en el cual estemos inseridos, conoceremos mejor el tipo de emisión y cualidad vocal (PICCOLO; 2006: 19) que tendemos más a expresar.

Las nuevas sonoridades en la canción popular, basadas en la idea de una voz contemporánea (BECKER; 2008), están mediadas por esa voz que manifiesta un cuerpo, y ese cuerpo una postura cultural. Por ello en la actualidad la voz popular se extiende valiéndose del uso de recursos no convencionales que están estrechamente ligados a la idea de liberación del cuerpo, a la apertura de la escucha del paisaje sonoro urbanizado, a la búsqueda interior de sonoridades primigenias propias del cuerpo y de una memoria dormida, relacionadas a la presencia de una voz-música y de una voz-cuerpo en la canción popular.

Ya algunos estudiosos se han percibido un problema que se ha agudizado en el presente siglo. Para Haouli, este problema se trata de un “achataamiento vocal” que ha limitado el contacto con otros recursos sonoros que podemos generar.

[...] En los días actuales vivimos un momento de achatamiento de la voz humana, ya que nosotros, adultos, necesariamente descartamos elementos expresivos de la vocalidad en favor de la eficiencia comunicativa de la voz. Movimientos de la laringe, soplos y ruidos "indeseables" son completamente excluidos y un rico abanico de matices instintivos, rudos, irracionales – la "voz-música" – son abortados a fin de que reine soberana la voz-vehículo-de la-palabra y su función comunicativa-verbal. (HAOULI; 2002: 1)

En América Latina estamos viviendo una creciente tendencia a lo que es llamado de modernización de la música popular. Por ello, en este segundo capítulo, abordaremos contextos históricos de estas nuevas referencias vocales y el estudio interpretativo vocal de dos referencias actuales en las formas de cantar y la visión del cantante como intérprete de la canción popular en nuestro tiempo. Tomaremos los ejemplos del Dúo Las Añez y de Badi Assad.

Expondremos también el papel de la experimentación vocal en la práctica interpretativa, las fusiones de géneros y maneras de cantar, y la relación

voz-tecnología, que permiten incursionar en la multiplicidad y pluralidad de la voz, desmitificando las maneras estandarizadas de cantar las canciones populares y permitiendo al cantante experimentar y explorar los límites de su voz y sus “más allá”, así como estudiar a la voz con el mismo tratamiento que se le da a un instrumento musical.

## 2.1 USOS NO CONVENCIONALES DE LA VOZ. ANTECEDENTES

Hemos tomado las palabras “convencional” y “no convencional” para referirnos a los tratamientos y usos de la voz, según el abordaje que NETO (2010) utiliza para referirse a la voz y a las sonoridades vocales de Hermeto Pascoal, en donde hace una clara división entre lo que es “convencional: el canto y los demás instrumentos, los géneros y estilos modales y tonales, regionales, nacionales o internacionales” (NETO; 2010: 45)<sup>17</sup> y “lo natural: las sonoridades universales y atonales del habla, de la naturaleza, de los sonidos de los animales y de los objetos cotidianos, rurales o urbanos”<sup>18</sup>. Más adelante este autor se refiere a este último término –natural-, como la equivalencia a “sonoridades, procedimientos y recursos vocales no convencionales”<sup>19</sup>.

Como discutiremos en otros subcapítulos, al dársele a la voz la misma importancia técnica y analítica que a cualquier instrumento musical, haremos uso de algunas terminologías usadas para estos, para referirnos al estudio de la voz. Por ello, el término “no convencional” es extraído de los procedimientos referentes a la música experimental para referirse al uso de instrumentos musicales no convencionales, al tratamiento no convencional de instrumentos musicales convencionales y a las sonoridades no convencionales que estos grupos de instrumentos pueden aportar en el ámbito de la música experimental denominada así por John Cage a comienzos de los años 60 del siglo pasado.

---

<sup>17</sup> En el original: “[...] ‘convencional’ (o canto e os demais instrumentos, os géneros e estilos modais e tonais, regionais, nacionais ou internacionais)”.

<sup>18</sup> En el original: *Ibid.*; “[...] ‘o natural’ (as sonoridades universais e atonais da fala, da natureza, dos sons dos animais e dos objetos cotidianos, rurais ou urbanos)”.

<sup>19</sup> *Ibid.*; 45, 48, 55, 56

Ante todo lo expuesto y profundizándonos en los estudios sobre la independencia de la voz de una hegemonía de patrones estéticos en la música de concierto, Becker muestra los diferentes momentos en que la voz ha sido objeto de estudio y tema de renovación dentro de las interpretaciones musicales en el canto tradicional erudito. Estas nuevas perspectivas de uso y protagonismo de la voz, vislumbran el auge de una voz contemporánea, el uso de las llamadas técnicas extendidas de la voz y la emancipación de esta voz a partir de una conciencia del propio cuerpo. De esto comenta Becker:

Por estar la voz íntimamente ligada a un cuerpo, que por su vez se relaciona existencialmente con la moral, política, filosofía, arte de la época en que se vive, e, íntimamente vinculada a la escucha, que también se relaciona existencialmente con todas las transformaciones del siglo, la voz irá, de la misma forma, a transformarse sustancialmente en cuanto estética musical, justamente en la medida en que el cuerpo y la escucha se transforman. (BECKER; 2008: 5)

Es decir, las sociedades cambian, el cuerpo se adapta y la escucha se transforma, por ende la voz, que es mediada por el cuerpo y direccionada por la audición, camina al ritmo de estas variaciones.

Es a partir de la desmitificación del cuerpo, la auto-reflexión sobre estética –lo bello, el ruido, el silencio- y la incorporación de recursos vocales no convencionales, donde la voz consigue abrirse a un mundo nuevo de posibilidades perceptivas sonoras y que, ya no estando más reprimida, puede en sí, experimentar, incorporar y emitir nuevas sonoridades, gestos y elementos sonoros, más allá de los patrones estéticos. Como diría Murray Schafer (1969) un “nuevo paisaje sonoro” que conlleva también memorias vocales a explorar, llevándonos a comprender como nuestro aparato sonoro forma parte de un cuerpo y ese cuerpo emancipado busca dentro de sí y en su entorno las maneras de expresar una vocalidad plural y múltiple.

Estas transformaciones y relaciones entre mente, cuerpo y voz, atrajeron a muchos músicos e investigadores a pensar la voz. Como ejemplo en la música académica tenemos a Schoenberg, innovando en las maneras tradicionales de cantar con *Sprechgesang*, el canto hablado, a partir de 1912, y que consiste en una voz cantada en la región del habla sin apoyarse en alturas fijas (BECKER; 2008: 30). Después, en los años 60, Luciano Berio, en contraposición a la tradición del bel canto italiano, incorpora nuevos recursos vocales, nunca antes practicado en

la tradición erudita, siendo estos denominados más tarde como “técnicas extendidas de la voz”, que incluyen la incorporación de ruidos, risas, gritos, gemidos, carcajadas, llantos, entre otros recursos que ampliaron la imaginación y el trabajo técnico de investigación sobre el uso de la voz en la música.

Otras expresiones musicales que dieron relevancia y destaque a esa voz emancipada, fueron los poemas fonéticos y la poesía sonora (BECKER; 2008: 30) que correspondieron a los movimientos dadaístas y futuristas que influenciaron todas las artes. La voz fue fuertemente marcada por la desvinculación del texto de su significado semántico, uso de palabras sin sentido y la valorización de las sonoridades que por sí mismas las palabras poseen.

Al discutir sobre la “técnica vocal extendida”, podemos apreciar que esta terminología ha sido incorporada para la definición de recursos vocales, gestos y sonoridades en la canción popular. Sin embargo, esta es de dominio primordial de la música erudita-contemporánea/vanguardista e indica las formas no tradicionales de ejecución de los instrumentos musicales. En la música popular el uso de estas formas es recurrente. Sobre este asunto, Amparo Rocha Alonso en el artículo “Meredith Monk: el arte en las fronteras”, publicado en la revista SONOSCOPE comenta lo siguiente:

“no es apropiado hablar de “técnica vocal extendida” lo cual supone, por prejuicio etnocéntrico, una técnica “primera” que luego “se extiende», sino de una pluralidad de técnicas que intentan agotar las posibilidades de un “nuevo-viejo” lenguaje, siendo que, la que sin duda se extiende es la voz, como el cuerpo de la bailarina que día a día se hace más flexible con ejercicios y disciplina. (ROCHA: 8)

Debido a esta ambigüedad, es que hemos adoptado el término “no convencional” para referirnos, puesto que aquí caben todas las variadas sonoridades, recurso, técnicas y maneras que no encajen con las formas convencionales de cantar y las maneras tradicionales de usar la voz.

## 2.2 USOS NO CONVENCIONALES DE LA VOZ: ANTECEDENTES AMÉRICA LATINA

Una nueva sonoridad es resultado de una nueva escucha, de una apertura a explorar, de conocer el aparato fonador y sus limitaciones corporales. Es imposible desvincular al individuo de su pasado, pues este pasado determina su posicionamiento en el presente.

El bagaje de informaciones sonoras registradas en nuestra memoria y el deseo imperante de creación y recreación, hacen del ser humano, un ser explorador de sí mismo y de su entorno. Refiriéndonos específicamente al conjunto de conocimientos sonoros antes adquiridos que olvidamos y a veces rechazamos, los que ponemos en práctica y aquellos que con expectativas deseamos emitir y escuchar, estos nos permiten crear una red de recursos vocales-sonoros inclusiva y expansiva.

Refiriéndome a América Latina, en lo que respecta a la canción popular de orden tradicional, donde la voz se ha dedicado a la función únicamente comunicativa de la palabra y sus cargas emocionales, se hace presente la necesidad de repensar la tradición y las maneras de cantar.

Una de estas etapas que motivaron el repensar de la voz ocurrió en los años 20, cuando aún la estética del bel canto era el referencial en la voz de la canción popular y las consecuentes maneras de cantar, concomitantemente con la búsqueda y fortalecimiento de una identidad musical nacional de la canción<sup>20</sup>, es decir, la canonización de sonoridades y determinadas maneras de emisión vocal que reforzaran la idea de nación e identidad nacional. Seguidamente, el proceso de homogenización estética que las industrias fonográficas adoptaron para fijar las maneras de cantar y los recursos para obtener determinada sonoridad y atender las grandes masas, no permitiendo al intérprete encontrar su propia voz y sus propias maneras de abordarla.

Tiempo después, que en diversos países de América Latina, llega el rock a comienzos de los años 70, cuya aparición fue rompiendo con las melodías sublimes y la vocalidad colocada y limpia, contraponiéndose vocalmente a las tradiciones hegemónicas que mantenían la voz. Esta tendencia tuvo mayor

---

<sup>20</sup> Discusión presentada en su artículo "Ensaio sobre a Música Brasileira", 1972.

influencia en países como México, Argentina y Chile manifestándose con una estética de protesta social y contracultura nacional.

Ya en Brasil, desde los años 1900<sup>21</sup> se traza en la música popular brasileña una vocalidad de tradición erudita, que con el pasar del tiempo va adquiriendo sus propias características, pero que aun sigue mediada por un cuerpo esclavo y restringido sonoramente. Solo a finales de los años 50, es donde se vive una verdadera efervescencia artística, que buscaba darle otras sonoridades a un Brasil diverso. Este es el caso de la Bossa Nova, que comienza desafiando las organizadas líneas melódicas, incorporando sonidos aireados, respiraciones aspiradas, susurros y alteraciones rítmicas al samba tradicional, dándole a este una nueva cara, una nueva sonoridad y textura.

Luego, en 1967, el *Tropicalismo*, que junta lenguajes de la música experimental con la música popular y la voz, consigue traspasar las fronteras de los géneros, transitando por las fusiones de géneros y estilos, marcando generaciones y tendencias, entre otros movimientos de expansión, experimentación y búsqueda por la renovación de la canción popular.

Después de este breve recorrido, donde la voz ha sido la protagonista revolucionaria, donde las sonoridad de la voz dan sus primeros gritos de independencia en la música popular, conoceremos un poco más de los recursos vocales no convencionales que se han ido incorporando en las interpretaciones de la canción popular en nuestro continente.

### **2.3 RECURSOS NO CONVENCIONALES**

Aquí enunciaremos varios de los recursos no convencionales tomados del entorno, del cuerpo y la exploración vocal que están haciendo parte de las nuevas sonoridades de la voz en las canciones populares.

---

<sup>21</sup> Anotações Sobre O Livro “A Canção No Tempo - Volume 1e Volume 2” de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. Belo Horizonte, 2015. Documento redactado por la profesora Clara Sandroni para la clase de Laboratorio de Canto, en la Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.



Trabajos como los de BECKER (2008), NETO (2010), GREY Y HERR<sup>22</sup> nos dan varias indicaciones de cuales serían estas series de recursos vocales no convencionales usados en la contemporaneidad para crear nuevas sonoridades en las interpretaciones. Estos recursos rompen con la estandarización de recursos establecidos en las maneras de cantar tradicionalmente, a través del uso de sílabas, onomatopeyas y ruidos, como sustentan Grey y Herr:

[...], o sea, la música vocal no está más asociada a la palabra; canto sin vibrato (el vibrato es utilizado para dar dramatismo a la expresión y en este caso transmite angustia); uso de inspiración y expiración; uso de diferentes regiones de la extensión vocal; y uso de los registros voz de cabeza y voz de pecho (la junción de los dos registros es reconocido en la literatura sobre técnica vocal como siendo una dificultad y, por tanto, un trabajo necesario de ser realizado). [...] uso de técnicas vocales extendidas: gemido; inspiración y expiración, o sea, sonidos que producimos para expresarnos (como llanto, risas, clic con la lengua) [...] variación de timbre a través de: cambio de vocales; resonancia nasal y no nasal; alternancia entre emisión con voz de pecho y emisión con voz de cabeza. (GREY y HERR: 2)<sup>23</sup>

No solo estos recursos, sino también la multiplicidad de ellos que surjan de la experimentación, de la búsqueda por crear un ambiente sonoro en donde la voz sea la protagonista, la propia productora de cambios, donde quiebren paradigmas estéticos, donde cada sonido interior se exteriorice para cumplir su función musical y expresiva.

No hay como dejar de lado el recurso del habla y todas sus expresividades dentro de la canción popular, pues las palabras, sus sonoridades y

<sup>22</sup> GREY, Susan; HERR, Martha. A voz flexível na música performática contemporânea. Pesquisa financiada através de bolsa pibic/cnpq. Disponível em: <[http://prope.unesp.br/cic/admin/ver\\_resumo.php?area=100064&subarea=18787&congresso=32&CPF=28041625835](http://prope.unesp.br/cic/admin/ver_resumo.php?area=100064&subarea=18787&congresso=32&CPF=28041625835)> Acesso em: 25 nov. 2015.

<sup>23</sup> En el original: [...] ou seja, a música vocal não está mais associada `a palavra; canto sem vibrato (o vibrato é utilizado para dar dramaticidade `a expressão e neste caso transmite angústia); uso de inspiração e expiração; uso de diferentes regiões da extensão vocal; e uso dos registros voz de cabeça e voz de peito (a junção dos dois registros é reconhecido na literatura sobre técnica vocal como sendo uma dificuldade e, portanto, um trabalho necessário de ser realizado). [...] uso de técnicas vocais extendidas: gemido; inspiração e expiração, ou seja, sons que produzimos para nos expressar (como choro, risada, clique com a língua) [...] variação de timbre através de: mudança de vogais; ressonância nasal e não nasal; alternância entre emissão com voz de peito e emissão com voz de cabeça.

hasta su carga semántica, son recursos que pueden ser utilizados como una opción de expresión musical en interpretaciones abiertas a estas posibilidades.

A continuación, discutiremos cómo varios artistas hacen uso de algunos de estos recursos vocales no convencionales.

## **2.4 LA VOZ COMO PARÁMETRO MODERNIZADOR EN LAS INTERPRETACIONES DE LA CANCIÓN POPULAR EN AMÉRICA LATINA. DOS INTÉRPRETES DE REFERENCIA**

Hemos hecho una búsqueda intensiva por encontrar referencia de voces femeninas Latinoamericanas que hicieran reinterpretaciones de canciones populares.

En América Latina, actualmente, encontramos un creciente número de intérpretes, compositores y arreglistas que abordan la voz y el uso de recursos no convencionales como maneras de diferenciar sus trabajos musicales en cuanto a performance vocal. De ese grupo he seleccionado a dos referencias musicales, cuyos abordajes son distintos, sin embargo el fin es semejante.

Estudiaremos la voz como elemento modernizador en las interpretaciones del dúo colombiano Las Añez y de la cantante brasileña Badi Assad.

### **2.4.1 Algunos datos sobre sus trayectorias**

Juanita y Valentina Añez son hermanas gemelas, colombo-alemanas quienes en formato de dúo vocal componen, arreglan e interpretan canciones populares de América Latina. Ambas conforman el Dúo Las Añez que se caracteriza “por su manera particular de abordar el canto a dos voces” (AÑEZ, J.; AÑEZ, V.; 2013: 3) por el auto-acompañamiento vocal y sonoridades diversas a partir del uso de recursos ajenos al lenguaje musical que reinterpretan.

Estas cantantes que se proyectan innovadoras y exploradoras de la voz, expresaron en su trabajo de grado, que la imitación no es el único camino a la

hora de aprender un estilo musical, sino que afirman que la búsqueda y exploración va más allá de esta<sup>24</sup>, lo que concuerda con nuestras reflexiones anteriores<sup>25</sup>.

Otras características de este grupo son la autonomía de la voz quien adquiere relevancia, las fusiones de géneros vocales, la interpretación vocal sin acompañamiento de terceros, la multi-vocalidad, el auto-acompañamiento vocal, el destaque del protagonismo del intérprete y la importancia no solo sonora sino visual de la interpretación musical como un todo; como esa voz-música.

Badi Assad, cantante, guitarrista, compositora y percussionista, es brasileña con veinticinco años de trayectoria como cantante solista y auto-acompañada. Es considerada como una de las grandes representantes de la música instrumental brasileña. Ha trabajado con una de las grandes referencias de la voz extendida, el músico Bobby MacFerrin y participado en reconocidos festivales de jazz como “*Montreal Jazz Festival*”/Canadá, “*North Sea Jazz Festival*”/Holanda<sup>26</sup>, entre otros.

Reinterpreta repertorios de canciones populares brasileñas usando percusión vocal, fusiones de géneros, así como también el auto-acompañamiento con la guitarra y la mezcla de varios sonidos vocales simultáneos a la línea melódica cantada.

Después de los varios premios recibidos como una de las mejores guitarristas clásicas de Brasil, descubre en si misma su capacidad por explorar la vocalidad musical, así como las múltiples sonoridades vocales que le dan un carácter único a su performance vocal.

Con base en tres de los parámetros ya presentados de Lima Rezende<sup>27</sup>, nos proponemos a encontrar elementos que impulsan a la modernización de géneros populares en América Latina, usando las voces de estas cantantes como objeto de análisis.

Estos parámetros ayudarán a nortear las reflexiones que hemos tratado a lo largo de este trabajo. Cada uno de estos tres pilares nos permitirá

---

<sup>24</sup> *Ibid.*: 3

<sup>25</sup> Ver introducción del capítulo 2 de esta monografía.

<sup>26</sup> Información recogida del *site* oficial del la cantante. Disponible em: <<http://badiassad.com/en/bio/>> Acceso en: 18 oct. 2016.

<sup>27</sup> Ver subcapítulos 1.3.1; 1.3.2 y 1.3.3 de esta monografía.

identificar de qué maneras están ocurriendo estas modernizaciones en las canciones populares y a qué recursos recurre el intérprete en el uso de la voz para estos fines.

Hemos tomado como referencia principal al dúo Las Añez y a Badi Assad para detallar estas nuevas sonoridades y recursos de la voz e iremos detallando otros artistas de influencia en América Latina.

#### 2.4.2 El reconocimiento de un pasado que impulsa a la modernización

En las composiciones y reinterpretaciones de Las Añez, vemos como es fundamental el equilibrio entre tradición y modernización, pues, es el reconocimiento de su pasado y la tradición que las envuelve, que sustenta y orienta sus trabajos, para de esta manera puedan incursionar de forma creativa en la exploración vocal que utilizan para crear las sonoridades no tradicionales. De esta manera reconocen sus referencias primarias, quienes eran los cantantes que, como ellas mismas explican, “han construido la tradición musical latinoamericana”<sup>28</sup>, como por ejemplo Isabel y Ángel Parra, Dúo Salteño y Jorge Guerrero. Ellas resaltan que su trabajo musical-vocal se diferencia de los anteriores dúos mencionados por “no pretender reducir la función del canto a la melodía” -característica de las maneras de cantar tradicionales-, se permiten contagiar, recibiendo de estas estéticas tradicionales aportes de “carácter rítmico, rustico y expresivo, la sonoridad general de las canciones no resulta ser tradicional”<sup>29</sup>. Lo que este dúo nos muestra es que, dirigiéndonos más allá del uso tradicional de la voz, podemos encontrar otros parámetros que aportan a la sonoridad específica de sus músicas.

Esto nos ayuda a afirmar que, para modernizar, no es necesario negar una tradición, sino que hay que comprender la importancia del diálogo creativo que estas dos aparentes contradicciones proporcionan al momento de pensar en explorar nuestra vocalidad, pues en el performance de estas cantantes influyen la memoria cargada de tradición y una identidad colectiva, y un oído abierto deseoso de absorber las sonoridades actuales para hacerlas presentes en una voz plural, que

---

<sup>28</sup> AÑEZ, J.; AÑEZ, V; *op.cit.*: 3.

<sup>29</sup> *Ibid.*: 4.

permita reforzar las expresividades musicales a través de una voz que transforma y se transforma, entendiendo que “las modificaciones no invalidan el modelo” (PICCOLO; 2006: 26).

Ya, Badi Assad, quien canta auto-acompañada con la guitarra, interpreta relecturas de canciones populares brasileñas, como por ejemplo “*Asa Branca*” de Luiz Gonzaga y “*Ai que Saudade d’oce*”<sup>30</sup> de Vital Farias. En las entrevistas analizadas no hemos encontrado referencias que nos induzcan a pensar que los recursos vocales en sus interpretaciones se fomenten, necesariamente, sobre el reconocimiento de un pasado. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que este reconocimiento este manifestado en la selección del repertorio.

#### 2.4.3 Procedimientos exteriores al idiomatismo vocal en las canciones

En segundo lugar, como menciona Lima Rezende, es “la búsqueda y la incorporación deliberada de procedimientos performáticos y/o composicionales que son exteriores al idiomatismo cristalizado y que pueden servir a la renovación de ese idiomatismo” (LIMA REZENDE; 2016: 4)<sup>31</sup> las que enriquecen con nuevas sonoridades las canciones tradicionales.

Es a través de este parámetro que analizaremos los recursos vocales no convencionales ajenos a las maneras de cantar tradicionales que estas dos intérpretes aquí presentadas nos permiten estudiar en sus maneras de reinterpretar.

Badi Assad justifica las nuevas sonoridades de sus interpretaciones de músicas tradicionales a partir de la mezcla, la mixtura de técnicas, repertorios, maneras de ejecución y ese paisaje sonoro con el que desde su infancia se relacionó.

“Soy de una familia de músicos, entonces, desde pequeña, había música en la casa, era como respirar. Mis hermanos tocaban un repertorio erudito, mi

---

<sup>30</sup> Presentación de Badi Assad. Disponible em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CBMe9foluR0>>

<sup>31</sup> En el original: “a busca e a incorporação deliberadas de procedimentos performáticos e/ou composicionais que são exteriores ao idiomatismo cristalizado e que podem servir à renovação desse idiomatismo”

padre oía *chorinho*, mi madre la música tradicional de los cancioneros. Mi música incorporó todo eso y, más tarde, mis vivencias. Como era algo muy natural, nunca cuestioné lo que yo hacía, si era algo difícil o si podía ser menos complicado para atender un público o algo de ese tipo”. (BADI ASSAD)<sup>32</sup>

Su trayectoria fuera de Brasil le abrió un universo de posibilidades, otorgándole una pluralidad de sonidos que ella denomina “Música Universal Brasileña”<sup>33</sup>, ya que, según ella misma comenta, la crítica especializada no consigue situarla en ningún tipo de género específico, por ser la mixtura de varios.

Las propias composiciones de Badi Assad, como las reinterpretaciones de canciones populares brasileras son ricas en influencias y sonoridades como, por ejemplo, del jazz, con el *scat singing*<sup>34</sup>, así como mixturas de experimentación vocal con sonidos de consonantes, percusión vocal, beat box, jadeos, onomatopeyas sonoras, brindándole otros matices al género primario y abriéndose a un mundo de posibilidades de interpretación de una misma música antes cristalizada en su forma y sonoridad.

Las Añez, por otro lado, construyen sus interpretaciones con fragmentos de influencias, permitiéndoles adquirir una personalidad musical, así como una pluralidad vocal.

Son las múltiples influencias y la utilización de recursos no convencionales, extraños al idiomatismo de la música tradicional que le da ese carácter innovador y autónomo a su voz y performance. Sus canciones son visibles, pues el cuerpo y la voz están ligados al significado de sus interpretaciones que

---

<sup>32</sup> En el original: “*Sou de uma família de músicos, então, desde menina, tinha música na casa, era como respirar. Meus irmãos tocavam um repertório erudito, meu pai ouvia chorinho, minha mãe a música tradicional dos cancioneros. Minha música incorporou tudo isso e, mais tarde, as minhas vivências. Como era algo muito natural, nunca questioneei o que eu fazia, se era algo difícil ou se poderia ser menos complicado para atingir um público ou algo do tipo*”. Entrevista realizada por el periódico El Correio de Uberlândia el 22 abr. 2016. Disponible: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/municipal-recebe-o-experimentalismo-da-cantora-e-violonista-badi-assad/>> Acceso en: nov. 2016.

<sup>33</sup> Entrevista Badi Assad no Vozes em Casa 3 de Julio de 2013. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=VWm5DskGhu0>> Acceso en: 25 Oct. 2016

<sup>34</sup> “Kernfeld (2002), define de modo sucinto el *scat singing* como una técnica el canto de *jazz* en que son usadas onomatopeyas o sílabas sin sentido en improvisaciones melódicas. Segundo el autor, el primer caso de un *scat singing* remonta a Louis Armstrong en una grabación de 1926 de la música *Heebie Jeebies*. Sin embargo, Edwards (2002) polemiza esta e otras definiciones por el presentadas, cuestionando la condición de ‘sin sentido’ (*nonsense*) dada a las sílabas del *scat*. Según este autor, es posible encontrar elementos de significación extra-lingüísticos tanto en el *scat*, cuanto en un improvisado instrumental. Stoloff (1998), por su vez, define el término como una vocalización de sonidos y sílabas que son musicales, pero no tienen traducción literal”. *Apud* MARANA; 2016: 8.

parten de un pensamiento interdisciplinar, así como de la “fusión de técnicas del canto lírico, el canto folclórico y el canto jazz” (AÑEZ, J.; AÑEZ, V.; 2013: 5) que permiten abordar de manera holística la voz y sus múltiples posibilidades de expresión en una misma interpretación.

Este dúo, es ampliamente influenciado no solo por otros géneros o recursos exteriores, sino que mezclan idiomatismos propios de varios géneros tradicionales como la forma de cantar contrapunto llanero y la melodía modal de los cantos andinos, así como las sonoridades tímbricas de las voces andinas con los recursos musicales del festejo peruano. Estas mixturas son más notorias en el trabajo conjunto que Las Añez realizan en la agrupación Bituin, con músicas como “El Surco”, de Chabuca Granda; “Me gustan los estudiantes”, de Violeta Parra; “Punto y Raya de Juan Carlos Núñez y Aníbal Nazoa, entre otras. Aquí experimentan timbres vocales extraños a los tradicionales que permiten ultrapasar los límites del género, por ejemplo, uso de onomatopeyas sonoras para imitar instrumentos, movimiento laríngeo externo para generar un vibrato más rústico, contrapuntos, que, tradicionalmente en las canciones mencionadas no se usa, como también el uso del habla como paño de fondo mientras una de ellas canta.

Estas intérpretes no solo traspasan los límites, sino que generan un diálogo entre ellos. De ahí que Las Añez, influenciadas por recursos del jazz instrumental, suman a sus interpretaciones diferentes efectos tímbricos a favor de la textura y no necesariamente dentro de un género específico, buscando e incorporando deliberadamente estos recursos dando prioridad a nuevas sonoridades, y en esta ardua tarea la voz es la protagonista de estos cambios.

#### 2.4.4 Valorización de la voz en la música instrumental

La voz en la música instrumental “aparece como un instrumento que dobla la melodía o hace contracantos que parecen dejar el canto a la misma altura jerárquica que los otros instrumentos” (PIE DADE, Acácio; BASTOS, Marina; 2006: 2), quitando del canto esa posición “superior”, en la que se encontraba el cantante con relación a los instrumentistas acompañadores, donde el cantante se llevaba el mayor destaque y reconocimiento dejando a los demás músicos a la función de

acompañadores, lo que mostraba también la dependencia de los cantantes hacia los músicos para poder realizar sus interpretaciones.

Con la voz incorporada como instrumento se permite la independencia del cantante y también la oportunidad de extender la voz, los recursos, las cualidades vocales y tímbricas que el cantante puede tener como herramientas de modernización e innovación a la hora de interpretar.

Al pensar en voz como instrumento, estamos dejando de privilegiar el contenido semántico de las palabras y dando destaque a las sonoridades que de ellas se desprenden permitiendo a la voz jugar con variaciones tímbricas, rítmicas, uso de sílabas pre-concebidas tanto para las improvisaciones como onomatopeya para imitar sonoridades de otros instrumentos musicales. Lo que se busca con una voz usada como instrumento es que producir sensaciones, expresiones y sonoridades, más allá de las emociones que la palabras inducen en la interpretación, puesto que el texto es una de las formas y no la única que sirve para expresar en el canto.

Al tratar sobre del uso instrumental de la voz se piensa en la búsqueda por el virtuosismo, un dominio de varias técnicas vocales e instrumentales que, como en el caso de Badi Assad, su contacto inicial con la experimentación y dominio de la técnica de la guitarra clásica y el posterior contacto con el estudio de percusión<sup>35</sup>, despertaron en ella el deseo de trabajar algunos aspectos técnicos para la exploración vocal, así como comenta en una entrevista al programa Talentos: “el dominio de la técnica es una gran ventana para la libertad total”<sup>36</sup>.

“Yo hacía shows solita, entonces cuando sentía falta de otro instrumento usaba la voz como recurso. Se necesitaba de flauta, entonces investigaba como era el sonido de la flauta”<sup>37</sup>. Así Badi Assad expresa su placer por explorar la voz y darle su lugar como tal, como un instrumento capaz de

---

<sup>35</sup> Entrevista en el programa Musicograma. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vPKQARTnMeA> Acceso en: ago. 2016.

<sup>36</sup> Entrevista realizada el 31 de sept. 2010 en el programa “TV Câmara” <https://www.youtube.com/watch?v=giap4j2Aya8> Acceso en: ago. 2016.

<sup>37</sup> En el original: “*Eu fazia shows sozinha, então quando sentia falta de outros instrumentos usava a voz como recurso. Se precisava de flauta, então pesquisava como era o som da flauta*”, conta artista, que se considera uma fofqueira do som”. Información retirada de la entrevista realizada por Carol Macário, el 06 de sep. 2011 en el periódico electrónico “Notícia do Dia”. Disponible en: <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/violonista-e-cantora-badi-assad-faz-apresentacao-solo-em-florianopolis-nesta-terca-6> Acceso en: ago. 2016.



complementar sonoramente en una interpretación musical. Lo que caracteriza a Badi Assad en el uso de la voz como instrumento es su capacidad de percutir la voz y crear una melodía simultáneamente que le permite auto-acompañarse con su propia voz.

Las Añez también usan la voz como instrumento, pero mucho más como recurso de auto-acompañamiento usando sonidos de consonantes para realizar imitaciones de las líneas melódicas del bajo o de una percusión, o de un instrumento de viento, también octavando la voz o doblando las líneas melódicas de otro instrumento o entre voces.

#### 2.4.5 Otros intérpretes y sonoridades

Las grandes influencias fuera y dentro de nuestro continente, se expanden cada vez más fomentando un imaginario internacional y un sentido compartido de modernidad (LIMA REZENDE; 2016: 2) de la voz en las reinterpretaciones de canciones populares.

Según Regina Machado, Milton Nascimento ha sido el primero en traer para el universo de la canción popular en Brasil la utilización de la voz como instrumento (MACHADO; 2012: 30). Ya vemos también a Elis Regina usando recursos no convencionales del género, como pequeños trechos musicales donde la voz se vale de sílabas para asumir el papel de un instrumento ya sea de viento o de percusión, como por ejemplo en “Upa Neguinho”, de Edu Lobo y G. Guarnieri, así también usa las sonoridades y las rimas de las palabras para crear una riqueza sonora como es en “Aguas de Março”, de Tom Jobim, y la utilización sílabas de *scat singing*, sonidos de inspiración y sonido de risas.

Hemos retrocedido un poco al siglo pasado para mostrar que la modernización en la música popular no es un fenómeno nuevo y único de este siglo, sino que como ya indicamos, cuando las sociedades cambian, con ellas se modifican el cuerpo, la escucha y la voz que de ellas emana.

Un caso interesante es el uso de la voz como instrumento y las sesiones de improvisación del dúo Los Compadres de Cuba, quienes explorando las sonoridades de la voz, usan recursos como silbidos para simular una flauta, usan

sonidos de clic con la lengua para imitar la clave o el sonido de las pieles de percusión, así como conversas que ocurren en paralelo a la interpretación musical. Podemos percibir estos recursos en músicas como “No quiero llanto”<sup>38</sup> y “Así es mi oriente”<sup>39</sup>.

Volviendo al siglo XXI, podemos nombrar varios intérpretes, cantautores, instrumentistas, todos ellos cantantes cuyo pensamiento de la voz y su aplicación al canto trasciende los límites de géneros, estilos y cánones de la canción popular en América Latina. Han utilizado la voz como medio, como instrumento, como herramienta de modernización, como recurso sonoro-musical capaz de aportar por si mismo elementos múltiples, quitando jerarquías y colocando a la voz como protagonista de estas transformaciones.

Como influencias exteriores a nuestro continente, tenemos a María João Monteiro Grancha, conocida como María João, cantante portuguesa, reconocida internacionalmente en la música instrumental por su experiencia con la canción jazz y su diversidad de sonoridades e improvisación vocal. Es característico de esta cantante el uso de sonidos de inspiración y expiración, jadeos, tránsito entre los límites de su extensión vocal: extremos de graves y agudos, uso del *scat singing* con tanta naturalidad que, usando sílabas sin sentido semántico, su interpretación parece una conversa natural.

Encontramos en Brasil a Isabel Padovani, cantante, compositora que incursiona en la improvisación vocal y siendo pionera en la formación grupal no convencional de voz y bajo eléctrico en ese país. Dueña de un dominio técnico y una fluidez de recursos del performance vocal, sigue la línea del uso instrumental de la voz. También resaltamos la vocalidad de Filó Machado (MARANA y MACHADO; 2016), reinterpretando canciones de Dorival Caymmi con recursos de la improvisación y sonoridad del jazz<sup>40</sup>. No podríamos dejar atrás a Denise Reis, cantante, guitarrista y compositora que adquiere éxito debido a su impecable

---

<sup>38</sup> Concierto del Dúo Los Compadres, Lorenzo Hierrezuelo "Compay Primo" y Reinaldo Hierrezuelo "Rey Caney", celebrado en la sala del Palacio de Bellas Artes de la Habana, Cuba en 1979 y que fuera grabado por el ingeniero Ramón Alom con el estudio móvil de la EGREM. No quiero llanto. Dúo los Compadres en vivo La Habana 1979. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pfa0Mdkjx9g>.

<sup>39</sup> Los hermanos Reinaldo Hierrezuelo (Rey Caney) y Lorenzo Hierrezuelo (Compay Primo) en el programa "Palmas y Cañas" Dúo Los compadres de Cuba: "Así es mi oriente". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TLw6Xs9CB80>.

<sup>40</sup> Filó Machado interpretando "Maracangalha" de Dorival Caymmi. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bgW7uEWersI>.

imitación del sonido de una trompeta usando tan solo sus labios y voz, a la vez que se auto-acompaña con su guitarra, interpretando canciones y haciendo improvisaciones usando este recurso<sup>41</sup>. Así encontramos también a Luciana Souza, Rosa Passos, Aline Morena, Tatiana Parra, Fernanda Rosa del dúo “A corda em si”, entre otros brasileños que, influenciados por diversos géneros, se han abierto a expandir sus vocalidades y al universo sonoro de la voz extendida.

En Ecuador tenemos por ejemplo, a María Tejada, influenciada por el fado, la música tradicional ecuatoriana y el jazz, precursora en lo que se denomina pasillo fusión, lo que permite a su voz incorporar un aire de “actualidad” a la música tradicional del Ecuador.

De Argentina, Analía Sambuco, perteneciente al Dúo Sambuco Solarz, con una voz popular versátil, dispuesta a cantar tradicionalmente o a cantar una línea melódica de un instrumento como lo hace con la música “Pipoca” de Hermeto Pascoal. El dúo crea “arreglos mínimos e improvisaciones íntimas”<sup>42</sup> y la voz de esta cantante pasa de ser tímida a expresiva, sujeta al texto o libre a la improvisación.

Entre otros y variados cantantes de América Latina, es interesante percibir que estas elecciones de vocalidad musical están íntimamente ligadas a la independencia no solo de la voz, sino a la producción musical independiente que los desvincula de las grandes grabadoras, no siendo su música divulgada en las radios abiertas en nuestro continente, pero sí a través de los medios de divulgación independiente o por las redes sociales. Estas elecciones les permiten libertarse de la hegemonía del mercado por la persistente consagración de formas y convenciones que tanto han insistido en imponer a los cantantes.

---

<sup>41</sup> Información obtenida del *site* oficial de la cantante. Disponible en: <<http://denisereis.com.br/en/bio>>

<sup>42</sup> Información obtenida del *site* oficial del dúo. Disponible en: <<http://sambucosolarz.wixsite.com/sambucosolarz>>.

## **CAPITULO 3 - RECITAL DE GRADUACIÓN “ENTRE DOS MUNDOS: CIELO Y TIERRA”**

Este recital surge como resultado de las investigaciones monográficas de las estudiantes Rosana Riveros y Sofía Mideros, ambas graduandas del Curso de Música con énfasis en canto de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana – UNILA, en Brasil. Su intención es evocar, desde un mismo escenario, la relevancia de dos mundos: “Tradición y Modernización” en la práctica vocal. Para esto, han buscado puntos de conexión donde estos dos mundos dialogan y se enriquecen mutuamente.

El eje central de este recital, pensado desde el punto de vista de la voz en la práctica de ciertos cantos ancestrales y en el performance vocal de la canción popular, es el diálogo entre estos dos mundos, disminuyendo las barreras del preconcepto sonoro.

### **3.1 CONCEPTO “CIELO Y TIERRA”**

En el escenario de nuestro recital nos dedicaremos a presentarles dos mundos: “Cielo” como representación de un lugar perteneciente al imaginario colectivo que evoca lo divino y lo místico y a un llamado a la conservación de la tradición y las costumbres del saber popular aunado a otras manifestaciones pertenecientes al Patrimonio Cultural; y “Tierra”, como un lugar donde la innovación se materializa por medio de procesos de modernización en la búsqueda por nuevas formas de utilización de la voz.

Con estas referencias, “Cielo” simbolizaría el patrimonio intangible visto como algo que no se puede medir a partir de parámetros académicos tradicionales, pues corresponde a una expresión de los saberes del pueblo, cuyas características están ligadas a la tradición oral y a la memoria colectiva. “Tierra”, en cambio, sugiere un presente en movimiento y un pasado en constante transformación, manifestando la necesidad de organizar de distintas maneras las interpretaciones en donde los recursos vocales correspondan también a nuestros oídos urbanizados.

De este modo, con las representaciones simbólicas ya delimitadas, buscamos un diálogo que permita, por medio de la praxis performática, transitar entre estos dos mundos opuestos y a la vez permeables. En el performance, Rosana Riveros representa la simbología “Cielo” y Sofía Mideros la simbología “Tierra”; el diálogo consiste en que ambas puedan, en el transcurso del recital, desenvolver características de una y de otra.

### **3.2 ESTRUCTURA DEL RECITAL**

Escogimos en nuestra performance vocal trabajar con la inclusión de otras áreas artísticas, haciendo de este recital un espacio interdisciplinar, donde paralelamente a las interpretaciones se realicen danzas tradicionales y contemporáneas, declamaciones y proyecciones visuales. Para esto se contará con la colaboración de estudiantes de cine, música y técnicos en sonidos.

El recital tendrá una duración máxima de 120 minutos, dividida en dos sesiones. Estas dos sesiones son marcadas por el diálogo y el tránsito entre repertorios de orden tradicional y aquellas canciones populares que han sido reinterpretadas de forma no convencional. Esto se llevará a cabo con la participación de las dos intérpretes en cada una de las sesiones con sus respectivos repertorios, sonoridades y tratamiento de la voz, independiente de la representación que cada sesión evoca.

### **3.3 REPERTORIO**

Rosana Riveros, quien se dedica a estudiar el canto con caja, canto de tradición oral, recolecta diversos cantos y los incorpora en su repertorio para este recital. Los cantos seleccionados, los instrumentos escogidos y los acompañantes, se encuentran enunciados a seguir y representan la partícula<sup>43</sup> “Cielo”.

---

<sup>43</sup> Término usado por Rosana Riveros para referirse a cada una de las secciones en que distribuye el conjunto de cantos y en que se divide su presentación artística.

<b>Rosana Riveros (caja y voz) - Melanie Lagos (piano)</b>
a) Baguala del Valle de Lerma – (Recopilación de Leda Valladares)
b) Gumaita Puñun May – (Canción de cuna mapuche; arreglo de Gabriela Mendoza)
c) Vidala de chilecito (Recopilación de Leda Valladares)
<b>Rosana (caja-voz) - Sofía (voz) - Álvaro Delgado (charango)</b>
d) Tonada de la Quiaca (Recopilación de Leda Valladares)
e) La cocinerita (Canción popular argentina. Recopilación y arreglo de Leda Valladares)
f) Una canastita (Carnavalito. Recopilación y arreglo de Leda Valladares)
<b>Rosana (voz-caja)</b>
g) Por esos montes (Recopilación de Leda Valladares)
h) Viento y aguacero (Tonada de Jujuy. Recopilación de Leda Valladares)
<b>Rosana (voz-caja) - comparsa vocal</b>
i) Ay naranjal (Vidala de Tucumán. Recopilación de Leda Valladares)
j) Dicen que el mundo es redondo (Tonada de Salta. Recopilación de Leda Valladares)
k) La vicuñita (Antonio Pantoja)
<b>Rosana (voz-caja); Jonathan Cumbicos (guitarra)</b>
l) Oración del remanso (Chamame - Jorge Fandermole)
m) El cosechero (Rasguido doble – Ramón Ayala)
n) Chacarera de Tafi (Recopilación de Leda Valladares)

Ya, Sofía Mideros, presenta una variedad de géneros musicales que considera como propicios para la exploración vocal y la utilización de recursos vocales no convencionales. El conjunto de este repertorio representa la sección “Tierra” con los siguientes temas:

<b>Voz: Sofía Mideros - Guitarra eléctrica: Bruno Levandosky</b>
a) Bebê (Hermeto Pascoal – álbum “Som da gente”, 2008) b) Doralice (Dorival Caymmi, 1945)
<b>Voz: Sofía Mideros - Guitarra eléctrica: Emanuel</b>
c) Chacarera Santiagueña (Liliana Herrero – álbum “Recuerdos de Provincia, 1999)
<b>Voz: Sofía - Charango: Alvaro Delgado</b>
d) Punto y Raya (Juan Carlos Nuñez y Aníbal Nazoa – folclore venezolano, 1972)
<b>Voz: Sofía - Piano: Beatriz Cyrino</b>
e) Brincando com Theo (Album Lêa Freire y Amilton Godoy, 2014) f) Fantasía (Danças Ocultas - álbum “Pulsar”, 2004)
<b>Voz y caja: Sofía y Rosana</b>
g) Pocahontas (Dúo Las Añez -álbum “Silbido”, 2014) h) No siendo más (Dúo Las Añez)
<b>Voz: Sofía - Guitarra: Rogelio Noriega - Cajón: Julio Chávez - Quijada de burro: Alex Turpo</b>
i) El Surco (Chabuca Granda)

En los cuadros presentados, cada título en negrita corresponde al formato instrumental acompañante. Sin embargo, existe una diferencia entre las maneras de presentar estos formatos entre Rosana y Sofía. Rosana presenta los nombres de los músicos y luego los instrumentos que ellos ejecutan; Sofía por el contrario, presenta la instrumentación seguido de los nombres de los instrumentistas correspondientes. Esto se debe al pensamiento reflexivo con el que estas dos intérpretes vienen trabajando a lo largo de sus investigaciones. Rosana, por un lado, trabajó los cantos colectivos, la importancia de esa colectividad en la construcción de una manifestación musical; en Sofía, por otro, lado valoriza las sonoridades instrumentales y la individualidad de la voz dentro del conjunto musical.

En un esquema general la estructura del recital tiene la siguiente forma. La idea es irrumpir en el momento “Cielo” con una sección musical del

momento “Tierra” y viceversa, para que exista ese diálogo entre estos dos modos de expresión vocal. En un esquema general, la estructura del recital tiene la siguiente forma.

<b>BLOQUE “CIELO”</b>	<b>BLOQUE “TIERRA”</b>
Rosana “Partícula 1” (tres músicas)	Sofía “Sección 2” (tres músicas)
Rosana y Sofía “Partícula 2” (tres músicas)	Rosana “Partícula 4” (tres músicas)
Sofía “Sección 1” (cuatro músicas)	Rosana “Partícula 5” (tres músicas)
Rosana “Partícula 3” (dos músicas)	Sofía y Rosana “Sección 3” (tres músicas)
<i>Receso (10 minutos)</i>	
<b>Total de músicas</b>	<b>Total de músicas</b>
12	12

### 3.4 BREVE DESCRIPCIÓN DEL REPERTORIO

Basado en los parámetros ya mencionados en el capítulo dos, la selección del repertorio corresponde a estos cuatro ejes:

#### 3.4.1 Voz como instrumento

“Brincando com Theo” compuesta por Lêa Freire y Amilton Godoy perteneciente al álbum “Lêa Freire y Amilton Godoy” lanzado 2014 en Brasil. Estas músicas serán interpretadas a piano y voz. La interpretación vocal busca seguir las referencias vocales de Tatiana Parra, cantante brasilera que contiene una voz versátil y un dominio técnico que le dan soporte para utilizar la voz como instrumento. El tema original es para flauta travesa y voz. El arreglo de Tatiana Parra sustituye la línea melódica principal de la flauta por la voz articulada y que se expresa a través de las sílabas rítmicas y el virtuosismo de la voz.



“Fantasía” (Danças Ocultas: Cuarteto de Acordeones Diatónicos - álbum “Pulsar”, 2004. Portugal). Música del Cuarteto de acordeón diatónico, quienes tienen sus propias composiciones de música popular contemporánea portuguesa. La referencia vocal la tomamos de María Joao, cantante portuguesa de jazz, de talla internacional, dueña de una voz flexible. En este arreglo vemos como la articulación rítmica de la voz, el uso de sílabas que facilitan la articulación demandan dominio técnico. Nuestra versión respeta el arreglo de estos músicos.

El arreglo pensado para esta canción es voz acompañada de forma tradicional: guitarra y percusión. Aquí la voz intentará hacerse presente modificando algunas líneas melódicas, percutiendo la voz e improvisando con pequeña sílabas en los intervalos instrumentales.

#### 3.4.2 Recursos no convencionales en la voz

“Bebê”, música de Hermeto Pascoal, correspondiente al álbum “Som da gente” lanzado en 2008. El arreglo que interpretaremos está conformado por voz y guitarra eléctrica por Bruno Levandosky. En este arreglo la voz usa algunas sonoridades no convencionales como balbuceos y gestos sonoros de una conversa entre mamá y bebé. Se pretende dar una ambientación sonora más leve con voz aireada. De forma general la voz canta la línea melódica con sílabas que ayudan a la articulación rítmica y vocales que colaboren con los saltos intervalares. Las secciones A y B se expresan con una voz más leve, marcando el swing y dejando sonar sin peso las notas largas; esto lo conseguimos colocando más aire en la voz y llevando la articulación hacia la región del habla. En la sección C y D el guitarrista realiza un acompañamiento melódico con su voz, la voz de la línea principal es más articulada, necesita de más control del aire, por ello la emisión vocal cambia, y en la repetición de la sección A, la línea melódica es realizada con agitación de labios mientras se canta la melodía, para sugerir la imagen de un niño jugando con sus sonidos.

“Doralice” es una composición de Dorival Caymmi y mayormente conocida en la voz de João Gilberto. Particularmente conocí esta música en la versión arreglada de Luciana de Souza, que incorpora otro tipo de improvisación que

se aleja de la manera consagrada en la voz de Joao. Una versión donde la agilidad vocal y la articulación rítmica son importantes. Esta es una composición musical acompañada de letra, por lo que parecería más difícil de modificar.

El arreglo que hemos trabajado es con voz y guitarra. Consta de una introducción donde la voz canta una melodía creada solo con sílabas articulatorias, acelerando el andamiento tradicional de esta bossa nova.

“Chacarera Santiagueña” pertenece al álbum “Recuerdos de Provincia” de Liliana Herrero. Esta música consta de cinco “estrofas”, puesto que está compuesta por seis coplas simétricas melódicamente, siendo que una de estas con su respectiva letra se repite en forma de estribillo. Su conformación instrumental original es de voz, guitarras y bombo leguero. Nuestro arreglo intenta dar relevancia a varias colocaciones de la voz para generar diferencias de timbre e intención en las estrofas que son melódicamente iguales en toda la música; entre ellas un copla con la voz más oscura, llevándola más a un registro de pecho, otras con voz mixta y otras con voz más metalizada, frontal y anasalada. La idea es la de general variedad en cada repetición y que esta variedad no parta de la melodía y sí la sonoridad de la voz. Una característica importante de este arreglo es que en cada final de estribillo se pretende generar una sensación de voz en suspenso. Finalizando la interpretación, la voz irrumpe con un final inesperado llevando la última palabra de la copla a la articulación y emisión del habla, cortando con abruptamente con la continuidad melódica y rítmica.

“El Surco” landó, compuesto por la canta-autora peruana Chabuca Granda, acompañada por Álvaro Lagos en la guitarra y Caitro Soto en el cajón. Conocí esta música a través del cuartero bogotano Bituin, que realizando una lectura actual del género, trae vocalmente elementos modernizantes en la canción.

“Punto y Raya”, música inmortalizada en la voz de Soledad Bravo como una música de protesta, siendo la composición de Juan Carlos Nuñez y Aníbal Nazon, venezolanos. Llegué ante esta música a través del cuarteto bogotano “Bituin”, cuyo arreglo es a dos voces, contrabajo y batería. Las vocalistas de este cuarteto, las hermanas Añez, crean una relectura más contemporánea de esta tradicional canción, usando sus voces como un verdadero universo sonoro.

El arreglo aquí pensado surge con el deseo de recrear una sonoridad familiar y en el transcurso de la interpretación generar ambigüedades y

crecientes dinámicas que refuercen el contenido semántico de la letra. Este arreglo consta de voz y charango que, aunque pesando en una sonoridad tradicional en el acompañamiento instrumental, su formación no es tradicional. La voz se coloca melodiosa y sutil, luego, se va frontalizando la sonoridad, se usan “quiebres” vocales y se intensifica la potencia de la emisión. Se usa también portamento al final de algunas frases y agitación laríngea para generar vibratos más rústicos.

### 3.4.3 Voz independiente

“Pocahontas”, es una composición del dúo vocal colombiano Las Añez, cuya letra tiene una evocación mística. Utilizan en su interpretación algunos instrumentos no convencionales, así mismo se destaca el uso de sus voces como acompañamiento tímbrico y rítmico.

El arreglo que establecimos es pensado en la versión original, a dos voces y una caja coplera, donde una de las voces recree con la sonoridad de la letra “f” una melodía rítmica acompañante, en ocasiones variada por la sonoridad de la sílaba “jou”.

“No siendo más”, a ritmo de cumbia colombiana, es una composición del dúo Las Añez, quienes con sus voces se auto-acompañan entre sí, añadiendo solo un instrumento de percusión, la caja coplera.

La que presentamos es la versión original presentada por el dúo, aquí nos interesa escuchar el timbre de las voces y su capacidad de auto-acompañarse, utilizando cánones y la sonoridad de la letra “v” que permite emitir dos sonidos a la vez, el sonido propio de esta consonante, más una línea melódica que queremos ejecutar como acompañante. Estos son recursos que por mucho tiempo los habíamos relegados a la función única y exclusiva de la vocalización en la clase de canto como ejercicio de aducción de los pliegues vocales.

“Advenimiento”, es una composición de Edson Velandia, como banda sonora del documental “El valle sin sombras” de Rubén Mendoza, donde Las Añez recrean una ambientación sonora con sus voces y una guitarra.

Tomaremos esta creación para interpretarla en el recital, donde la guitarra es usada de manera no convencional y las voces cargadas de vibratos rústicos por agitación laríngea, creando un ambiente sombrío y suspenso.

### **3.5 BALANCE DEL PROCESO**

La selección del repertorio para este recital surgió a partir de mi interés personal por indagar qué otras posibilidades vocales podía expresar, pues en el transcurso de cuatro años académicos tuve que transitar entre las técnicas del canto erudito, la multi-vocalidad de los diversos géneros de música popular de América Latina, de Portugal, Norte América, así como de las canciones folclóricas. Experimenté diversos tipos de colocación de la voz, emisiones, resonancias, estéticas y cualidades vocales, que, en un principio me dejaron confundida, asustada y en la defensiva, pues inclinándome a una determinada estética, rechazaba arduamente otras.

Estos conflictos me ayudaron a cuestionar mi posición como cantante en un mundo de diversos paisajes sonoros en constantes cambio y mi postura en un ambiente de entorno expansivo, integracionista, que clama por libre tránsito y erradicación de las fronteras.

En un deseo por expresar las sonoridades oprimidas en mí, me aventuré en una búsqueda exhaustiva por encontrar intérpretes de la canción popular que dieran relevancia a su instrumento vocal y los diferentes usos dentro de las interpretaciones de la canción popular.

Gracias al contacto entre las diversas maneras de cantar y la abundante escucha de repertorios, se abrieron en mí los deseos más profundos de conocer mi voz y sus “más allá”, para poder conciliar todo aquel bagaje sonoro y técnico que la universidad me ofreció, pues, gracias a ello pude encontrar los medios de atravesar aquellos límites estéticos pre-conceptuosos y conceptuales como: popular, erudito; limpio, sucio; cantar bien y cantar mal que me frustraban.

Considero que la parte más difícil en la preparación de este recital fue el miedo a salir de lo que yo estaba acostumbrada y que era más seguro para mí, cantar las músicas tradicionales con mi propia voz, pero sujeta a patrones

estéticos que disonaban con lo que yo quería escuchar de mí. El encontrarme confrontada a mi misma con los argumentos teóricos leídos y poner en práctica aquello, generó resistencia y desconfianza en mi misma. Sólo pude salir de este conflicto y arriesgarme más a explorar y expresar otros sonidos, ruidos y gestos vocales, gracias a la persistencia que mis profesores de canto me ofrecieron, destacando la confianza que mi orientadora de recital pacientemente me brindó, proporcionándome libertad y espacio para hacerlo. De ésta manera descubrí identidad vocal y las herramientas necesarias para explorar de forma saludable y reflexiva mi voz-música.

## CONSIDERACIONES FINALES

Concluimos en esta monografía que la voz es el más versátil instrumento musical que el ser humano posee. Hemos encontrado que la voz popular en el siglo XXI, sí se ha convertido en un agente modernizador, que por ella misma ha generado recursos y sonoridades que hemos clasificado según los parámetros de la modernización de la música popular que Lima Rezende propone. Es decir, la voz no convencional en las canciones populares conlleva recursos sonoros exteriores a los idiomatismos consolidados, trayendo para sí sonoridades y recursos de varias técnicas de la voz, como de maneras de cantar y el uso de fusiones de estilos, dejando de usar la voz de manera subordinada al género y sí usando el canto a favor de la voz, así el cantar se convierte en una de las expresiones de la voz.

Fue constatado que estos recursos modernizadores de la voz, se sustentan a partir del reconocimiento de un pasado, sean estos culturales, familiares o musicales, pues a partir de esta reflexión el cantante podrá saber con qué recursos cuenta para entrar en este mundo de multiplicidad vocal, para encontrar la autonomía y propio camino interpretativo.

En la actualidad, con el protagonismo de la voz como agente sonoro de modernizador, es ella quien entreteje un pensamiento cosmopolita, de una voz plural que no tiene identidad territorial, porque dialoga entre los límites, pero que a la vez nos identifica a todos.

La voz popular en este siglo insiste en trascender las fronteras no solo de los géneros y estilos musicales, sino también de la propia acción de cantar y emitir sonidos bellos, raros, armoniosos, estridentes, propios o ajenos generando un universo sin fin de posibilidades sonoras que son extraídas desde nuestros recursos étnicos, nuestras sonoridades urbanizadas, los aparatos electrónicos, la experimentación sonora del tracto vocal, las fusiones de técnicas y recursos interpretativos. Todos son recursos válidos para ser implementados y dar variedad musical a canciones tradicionales, y así como diría BECKER (2008), hacer uso consciente de otras formas posibles de cantar, otras formas posibles de usar el aparato fonador y así ampliar nuestro repertorio vocal e interpretativo, sin preconceptos sonoros, ni hegemonía instrumental.

Con la bibliografía encontrada y las informaciones de artistas referenciales en América Latina, dejamos abierto este trabajo a futuros análisis técnicos y detallados de estas nuevas sonoridades en las canciones populares.

## REFERENCIAS

- ADELL, Joan-Elies. **Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea.** Universitat Oberta de Catalunya.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- AÑEZ, Juanita Rothmann; AÑEZ, Valentina Rothmann. **Dúo vocal de composiciones originales.** Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Artes, Departamento de Música y Estudios Musicales - Canto Jazz y Músicas Populares Bogotá D.C, 2013.
- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro.** XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006.
- BECKER, Susie. **A voz contemporânea.** Dissertação (mestrado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música, 2008.
- BONGIORNO, Luciano Fermín. **Sonoridades específicas en las ejecuciones de los músicos auto-acompañados sudamericanos en la actualidad.** Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 2014.
- BRUNNER, José Joaquín. **Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana.** Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 13-14, enero-diciembre de 1996, p. 301-333.
- FRÓES, Rômulo. **Nova voz na música brasileira.** Recebido para publicação em 14 de novembro de 2007. NOVOS ESTUDOS CEBRAP 79, novembro 2007 p. 229-236.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Não contar mais.** Capítulo 3 – Historia e Narração em Walter Benjamin, p. 55-72.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo Rodríguez. **Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana.** Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, p. 59-84.
- GREY, Susan; HERR, Martha. **A voz flexível na música performática contemporânea.** Campus de São Paulo, Instituto de Artes, Licenciatura em Educação Musical. Pesquisa financiada através de bolsa pibic/cnpq. Disponível em: <[http://prope.unesp.br/cic/admin/ver\\_resumo.php?area=100064&subarea=18787&congresso=32&CPF=28041625835](http://prope.unesp.br/cic/admin/ver_resumo.php?area=100064&subarea=18787&congresso=32&CPF=28041625835)>. Acesso em: 25 nov. 2015.
- HAOULI, Janete El. **A voz nômade de Demetrio Stratos.** Texto publicado na Revista Pesquisa e Música, volume 5, número 1. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.



\_\_\_\_\_. **Demetrio Stratos: en busca de la música-voz.** Londrina, PR, 2002. Disponible en: <<http://machineproject.com/build/engine/wp-content/uploads/2012/01/stratos.pdf>>. Acceso en: 18 mar. 2015.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

LEAL, Luã Ferreira. **Compassos e descompassos: a música popular e o tempo da tradição.** Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, São Paulo, 2015.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza; SANTOS, Rafael dos. **A questão da modernização dos gêneros de música popular latinoamericanos: um esboço teórico.** XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

LIMA, Maria de Barros. **Aprendizagem musical no canto popular em contexto informal e formal: perspectiva dos cantores no Distrito Federal.** Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música, 2010.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista.** Teses (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro.** Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia, Artes e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARANA, Martina; MACHADO, Regina. **A improvisação de Filó Machado: análise dos improvisos vocais na gravação de “O samba da minha terra” de Dorival Caymmi.** XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

MIRANDE, María Eduarda. **Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas.** Cuadernos FHycS-UNJu, nro. 27:99-110, año 2005.

MORA, Genoveva. María Tejada y Donald Régner, una pareja para la música. **Revista El Apuntador: El espacio de las artes escénicas del Ecuador.** Número 53. Disponible en: <<http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-no-53/extraescena/una-pareja-para-la-musicagenoveva-mora/>> Acceso en: 25 nov. 2015.

MORIN, Edgar. La cultura, en la globalización: La comunicación de sociedades y mercados provoca desde la universalización de las industrias culturales hasta particularismos y regreso a los orígenes. **Periódico El Clarín: sección Opinión,** Argentina, 18 de marzo de 2003. Disponible en: <<http://old.clarin.com/diario/2003/03/18/o-01701.htm>>. Acceso en: mayo 2016. Copyright Clarín y La Stampa, 2003.

NETO, Luiz Costa-Lima. **O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz.** Revista Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.44-62.

\_\_\_\_\_. **O cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco – Parte II.** Claves 10, Mar. 2014, p. 03-22.

OLIVEIRA, Luiza Borges Cardoso de. **Das maneiras de se cantar na música popular e folclórica.** Monografia de final de curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa – Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PICCOLO, Adriana. **O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa.** Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Escola de Música, 2006.

PINEAU, Fanny; RAMIREZ, Andrés Mora. La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural. **Revista Ensayos Pedagógicos**, vol. VI, nro. 1, enero-junio, 2011. Revista SONOSCOPI: Mil I una véus. Selección de textos, p. 1-84.

REZENDE-FERRAZ, Daniela Silva de. **A voz e o choro: Aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular.** Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, 2010.

SAMPER, Andrés Arbeláez. **Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI:** nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. Ponencia del XVI Seminario Latinoamericano de Educación Musical de FLADEM. Loja, 2010.

SANDRONI, Clara. **Anotações Sobre O Livro “A Canção No Tempo - Volume 1e Volume 2” de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello.** Belo Horizonte, 2015.

SERGL, Marcos Júlio. **Em busca de paisagens sonoras: polioralidade, a voz midiática.** Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, vol. I. Universidade São Judas Tadeu.

TOMATIS, Alfred. **El Oído y el Lenguaje.** Traducción de la edición original francesa por Juan Godo. Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1969.