

Trabajo fin de Máster en Música

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA VOZ EN LA BOSSA NOVA

Tesis de máster realizada por: **Thais Morellato**

Director: **Dr. Héctor Julio Pérez López.**

Valencia, Julio 2016.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



DCADHA

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

MÁSTER
UNIVERSITARIO
EN MÚSICA

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su ejemplo y por siempre incentivarne a estudiar;
A Héctor Pérez, tutor de este trabajo, por creer en él y motivarlo;
A Andrea dos Guimarães, por compartir sus conocimientos y experiencias;
A Gilca Flores, por sus numerosos consejos;
A Alexandre Siqueira, por su apoyo durante todo el proceso;

RESUMEN

Este trabajo de investigación artística analiza la emisión vocal y aspectos interpretativos de la voz en el género musical brasileño Bossa Nova, desde puntos de vista teóricos y prácticos. El punto de partida es la contextualización histórica del movimiento, seguido de estudios de técnica vocal y del análisis de las voces de cantantes del estilo. Reflexionando sobre el proceso creativo y manipulando con los conceptos estéticos de contención *vs.* exceso en la expresión artística, se procede a realizar dos experimentos prácticos con la técnica vocal de la Bossa Nova: el primero, sobre un tema estándar de Bossa Nova, y el segundo, sobre un tema de estética opuesta, en concreto, un tema de Flamenco, experimentando aislar la técnica de su ámbito original. Con estos estudios ha sido posible concluir que sí existe una forma adecuada de cantar Bossa Nova, y también verificar la adecuada adquisición práctica de la técnica, a través de los experimentos. Los experimentos también posibilitaron la creación de una interpretación de estilo híbrido entre Bossa Nova y Flamenco, evidenciando lo saludable que es, en el medio artístico, desafiar los límites de uno mismo.

Palabras clave: Bossa Nova, Voz, Interpretación

This artistic research work analyzes the vocal emission and interpretative aspects of the voice in the Brazilian music genre Bossa Nova, from theoretical and practical points of view. The starting point is the historical context of the movement, followed by studies of vocal technique and analysis of the voices of two Bossa Nova singers. Reflecting on the creative process and manipulating the aesthetic concepts of containment *vs.* excess on the artistic expression, I proceed to make two practical experiments with the Bossa Nova vocal technique: the first, on a standard theme of Bossa Nova, and the second, on a theme of opposite aesthetics, namely a Flamenco theme, experimenting to isolate the technique of its original scope. With these studies it has been possible to conclude that there exists a proper way of singing Bossa Nova, and verify proper practice technique acquisition through experiments. The experiments also enabled the creation of a hybrid style interpretation between Bossa Nova and Flamenco, showing how healthy it is, in the art world, to challenge the limits of oneself.

Keywords: Bossa Nova, Voice, Interpretation

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. LA BOSSA NOVA	7
1.1 – HISTORIA Y CONTEXTUALIZACIÓN.....	7
1.2 – LA VOZ EN LA BOSSA NOVA.....	13
1.2.1 – La voz de João Gilberto	15
1.2.2 – La voz de Nara Leão	16
1.2.3 – Entrevista a la profesora Andrea dos Guimarães	18
2. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE TÉCNICA VOCAL	22
3. CONSTRUYENDO UNA METODOLOGÍA	23
4. EXPERIMENTANDO CON LA TÉCNICA VOCAL	25
4.1 – MI PROCESO CREATIVO	25
4.2 – EXPERIMENTO 1: “CHEGA DE SAUDADE” (JOBIM/VINICIUS)	28
4.3 – EXPERIMENTO 2: “LA ROSA BLANCA” (J.LIMÓN)	30
4.4 – ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	35
5. CONCLUSIONES	37
BIBLIOGRAFÍA	39

INTRODUCCIÓN

La música es una forma de expresión humana a través de sonidos organizados con fines estéticos; y la voz fue, probablemente, el primer instrumento musical del ser humano (V. A. 2011). La capacidad de adaptarse y la variación tímbrica de la voz no se puede comparar con ningún otro instrumento. Además, la voz es el único instrumento que puede unir la expresión verbal con la expresión musical. Estamos acostumbrados a convivir con este hecho y casi no nos detenemos a pensar en lo extraordinaria, poderosa y significativa que es esta combinación de sonidos organizados y palabras. Analizándola a fondo, podemos entender por qué el canto es, además de un gran placer, una necesidad del ser humano.

Para o cantor, a voz também é uma atividade artística e intelectual da qual a inteligência participa, mas a primazia é dada à expressão e à emoção. A voz é, para ele, um canto interior e vibrante através da qual pode liberar pensamentos e sentimentos que não poderia expressar de outra forma. [...] Descobrir a própria voz torna-se, algumas vezes, sinônimo de encontrar o proprio equilíbrio psicológico. (DINVILLE 1993)

La combinación de una letra y una melodía que suena agradable y coherente a nuestros oídos puede adquirir un significado muy profundo para el individuo, llegando a crear una forma de identificación intensa que llega a lo más profundo de nuestro ser, casi de manera inexplicable. El texto gana nuevos signos y significados con la melodía, y también con la interpretación, el timbre y la expresión del cantante: “...*através da articulação e das múltiplas modificações do colorido vocal, a voz cantada tem excepcionais possibilidades e qualidades capazes de suscitar, aos que são sensíveis, todo um conjunto de sensações e emoções, assim como estados de ânimo coletivos.*” (DINVILLE 1993). En el fascinante y amplio mundo del estudio del canto, nos encontramos con una gran variedad de campos de estudio, en sus aspectos técnicos, fisiológicos, acústicos, psicológicos y estéticos. Es notable, también, la gran variedad de sonidos vocales y, en consecuencia, la enorme cantidad de expresiones musicales vocales que existen en todo el mundo, (cante flamenco, canto de ópera, canto pop comercial, canto jazz, canto hindú, etc.). También es interesante remarcar que toda esta

enorme variedad de sonidos vocales se hace con el mismo aparato vocal, ya que éste no presenta diferencias significativas en los distintos grupos étnicos, y lo que define principalmente estas diferencias son cuestiones culturales. El modo en que se formaron las diferentes expresiones musicales y vocales alrededor del mundo es tan curioso e interesante como la formación de las propias culturas, y tiene que ver con la adaptación al espacio y a las condiciones vitales y expresivas del individuo. Junto a otros elementos culturales, la música se transmite de generación en generación, a través de diversos sistemas de comunicación, pero siempre han estado -y siguen presentes- los sistemas de transmisión oral.

En este trabajo, profundizaré en el estudio de la voz en el estilo musical brasileño Bossa Nova (BN), desde el punto de vista social, técnico y estético, con el fin de realizar un experimento vocal: aislar la técnica vocal utilizada en la BN e integrarla en una canción de estética e historia diferente, manipulando los conceptos de *contención* vs. *exceso* en la expresión artística de los que se sirve la BN (TRAVASSOS 2007) y buscando, al mismo tiempo, conocer los límites de mi proceso creativo como artista-investigadora. Mi investigación trata, por tanto, de responder a las siguientes cuestiones: ¿qué tipo de emisión vocal es característica del género BN? ¿Cuáles son las características interpretativas que mejor encajan para cantar un estándar de BN, y que, a su vez, se acerquen a las grabaciones originales? Intentaré descubrir si las cadencias armónicas, el ritmo del samba o la sonoridad del portugués de Brasil influyen en la emisión vocal y en la *performance* vocal en general de un cantante de BN.

1. LA BOSSA NOVA

1.1 HISTORIA Y CONTEXTUALIZACIÓN

Bossa Nova fue un breve movimiento cultural e intelectual brasileño de los años 60 que duró alrededor de seis o siete años en su fase pura, pero que mantiene su fuerza de expresión hasta la actualidad. Ya en aquél momento, llegó más allá de las fronteras de Brasil, y hoy es uno de los estilos musicales brasileños más conocidos en el extranjero. Básicamente, se trata de una forma innovadora, más "suave" y sofisticada de tocar *el* samba (estilo musical afro-brasileño catalogado desde la década de 1910). El samba es descendiente del ritmo Lundu, de fiestas en los patios, que mezclaban umbigadas (baile en que dos bailarines "chocan" sus ombligos) y patadas de capoeira, marcadas en la pandereta, el plato-y-cuchillo (usados como percusión por la falta de instrumentos convencionales) y la palma-da-mão (forma de llamar un ritmo sincopado llevado por las palmas) (SOUZA 2003 pg.13). En sus comienzos, era una especie de *batuque* (música hecha con varios tambores) cantado, que se desarrolló y se diversificó a lo largo de los años 20, 30 y 40 en varios subgéneros, algunos de ellos muy antagónicos, mezclándose con otros estilos musicales de Brasil y de otros países. Por ejemplo, el **samba-enredo** (samba rápido BPM = 150 aprox., tocado en festividades promovidas por las *Escolas de Samba*, grandes asociaciones de práctica del samba, de carácter competitivo, originarios de la ciudad de Rio de Janeiro. La *bateria de Escola de Samba* se caracteriza por una formación grande: en el 'grupo especial' de Río de Janeiro cuenta con una media de entre 250 y 300 ritmistas¹, divididos en sesiones de entre ocho y doce instrumentos de percusión, más el cavaquinho² y las voces, que cantan extensas estrofas intercaladas por estribillos); el **samba de partido-alto** (samba en velocidad media, BPM = 90 aprox. que suele tener una formación pequeña, con un músico para cada uno de los instrumentos de percusión, que suelen ser entre cinco y siete, más la guitarra, el cavaquinho y las voces que cantan estribillos en forma de pregunta y respuesta y estrofas improvisadas), el **samba de gafieira** (BPM variado, tocado por formaciones instrumentales similares a la de una *big band*), el **samba-canção** (samba

¹ Nombre dado a los 'percusionistas' de la *Escola de Samba*: no se autointitulan percusionistas porque cada uno toca solamente una pequeña célula rítmica del samba, en bucle, en un mismo instrumento.

² Pequeña guitarra de cuatro cuerdas de acero

lento BPM = 45 aprox., influenciado por el bolero, con instrumentación moderna, usando piano, guitarra, bajo, etc.). La BN es, por tanto, un capítulo más en la historia del samba, pero se puede decir que fue la culminación de algo que se estuvo cocinando durante mucho tiempo hasta convertirse en un plato final brillante. Aunque después de la BN, y/o simultáneamente a ella, hubo otras formas de samba 'mixto', como el *samba-rock* y el *sambalanço*, estos bebían inevitablemente de la BN, debido a la genialidad implícita en el movimiento, y el cambio de paradigma propuesto por sus precursores. Teniendo en cuenta la increíble reunión de genios que se produjo en aquellos años en Río de Janeiro, era casi imposible quedarse impasible ante la BN. Enumero algunos factores importantes que ocurrieron simultáneamente en Brasil, y más específicamente en Río de Janeiro, durante los años 50, factores estos que llevaron al surgimiento de la Bossa Nova:

- El samba, en constante proceso de modernización, dialoga con la música clásica, el jazz, el bolero mexicano y la literatura moderna. Hay un claro afán por lo *moderno* y se lleva a cabo una búsqueda de sonoridades, formas, acordes nuevos y *modernos*.

- Hay una significativa influencia de la música Jazz estadounidense, en especial del Bebop y su sucesor Cool Jazz, en músicos y compositores brasileños. Esto se nota en aspectos como la instrumentación, los arreglos, la armonía e, incluso, en la existencia de grupos vocales inspirados en los americanos: “*A concorrência era feroz e, em certo momento, havia mais conjuntos vocais no Rio do que rádios, gravadoras e boates capazes de absorvê-los. [...] Todos queriam ser “modernos” e, para isso, mantinham-se afinadíssimos com o que de melhor de fazia em conjuntos vocais nos Estados Unidos.*” (CASTRO 2008, pg.50)

- Durante la década de los años cincuenta, varios músicos como Johnny Alf, Dick Farney, João Donato tocaban músicas que, hoy en día, podemos denominar "samba-jazz", pero para las que, por aquel entonces, no existía un nombre que designara tal hibridación; se trataba simplemente de algo *moderno*.

- Río de Janeiro (capital de Brasil hasta 1960) era una ciudad cosmopolita donde se reunían los grandes intelectuales, políticos, artistas, músicos y poetas brasileños. Brasil estaba en una fase de prosperidad, expansión y desarrollo. Destacaba, en muchos

sectores, a nivel internacional, incluso llegando a ganar diversas competiciones internacionales.

- Pese a ese panorama positivo, la música que predominaba en las radios era el *samba-canção*, estilo melodramático de temáticas tristes y densas, relatando frecuentemente desilusiones amorosas, traiciones, y una vida que carecía de sentido. La estética de la música popular de los años 40 y 50 era, más bien, de un emocionalismo excesivo (NAVES 2000), interpretada de manera operística por grandes voces, con grandes vibratos.

- No solamente entre los músicos había afición por la música americana: en la ciudad, había clubes de fans de cantores americanos y brasileños que cantaban el estilo jazz. Los fundadores y frequentadores de estos fan-clubes eran jóvenes de clase media, que tenían acceso a escuchar vinilos, material muy caro en aquella época.

Poucos meses depois de criado, no próprio ano de 1949, o Sinatra-Farney³ Fan Club olhou em volta e se deu conta que não estava sozinho no mercado carioca de fãs-clubes. E nem podia estar, com a zoeira promovida no rádio pelo programa de Luis Serrano na Globo e, agora, pelo ‘hit parade’ de Paulo Santos, na [rádio] Guanabara, estimulando a criação de mais clubes, não haveria associados que chegassem. Organizou-se rapidamente o Glenn Miller Fan Club, que os jazzistas desprezavam. Uma outra turma da Tijuca [...] não perdeu tempo e reagiu com o Stan Kenton Progressive Club. Seu fundador, Silvio Wander, era vendedor da loja de discos Suebra, [...] e recebia os Kentons ainda quentes do forno nos Estados Unidos. (CASTRO 2008, pg.39)

La BN fue, principalmente, un movimiento de la emergencia urbana del país: varios jóvenes músicos y aficionados de la élite *carioca* fueron cofundadores del movimiento: personas que llevaban una vida bastante cómoda, viviendo en grandes apartamentos frente a hermosas playas, en una ciudad tropical, mundialmente conocida por sus bellezas naturales y que, en aquel momento, no tenían que preocuparse por problemas como la violencia que existe en la actualidad. No es de extrañar que hubiese una sensación de insatisfacción y de no identificación por parte de estos jóvenes, en

³ Dick Farney, cantante, pianista y “crooner” brasileño

relación a la música que predominaba en la radio. Había una búsqueda de un lenguaje que representaba mejor su realidad y la vida que llevaban sin preocupaciones. “*A classe média da zona sul do Rio de Janeiro, não tendo em quem se contemplar, da cultura popular, se busca no equivalente da sua classe num país mais desenvolvido.*” (TINHORÃO 1998). “*Ambos [Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli⁴] cultivavam a maior antipatia por aquele tipo de letra penumbrosa que era o forte da época. [...] Na flor do tesão, fazendo esporte e vendendo saúde, os dois moleques de praia achavam impossível identificar-se com o clima pesado daqueles sambas-canção, cheios de mulheres perversas, que traíam os homens e os levavam à morte*” – se refiere a un bolero llamado “Suicídio” y otras letras con esa misma carga, de Antônio Maria. (CASTRO 2008, pg.123-124)

- La presencia y encuentro de dos figuras notables, consideradas, por muchos críticos, dos pilares del trípode fundador de la Bossa Nova: Antonio Carlos Jobim, el Tom Jobim, pianista, compositor y director arreglista, de formación clásica pero igualmente gran apreciador de las expresiones musicales populares, y de la cultura nacional brasileña en general. Y el diplomático y poeta brasileño Vinícius de Moraes. Los dos coincidieron en un trabajo para musicar una obra de teatro en 1956. “*Vinicius estava na captura de alguém “moderno” para musicar [la obra teatral] Orfeu.*” (CASTRO 1990, pg.115)

- Presencia de otra figura notable, considerado el gran exponente y revelador del movimiento, João Gilberto, que también estaba en busca de algo *moderno*. De las manos del cantante y guitarrista baiano de Juazeiro, surge la simplificación de la “*batida*” (toque de guitarra) del samba, originando la “*batida*” de la bossa nova, más suave que la del samba, con menos notas y con más espacio para las complejas armonías de los nuevos compositores. Su forma de cantar *contenida* contrastaba mucho con lo que se escuchaba en el momento en la radio: él cantaba bajito, sin proyectar demasiado la voz, jugando mucho con el ritmo, como si su voz y su guitarra fueran el mismo instrumento. Su primer ‘compacto’ “Chega de Saudade”, lanzado en 1959, es considerado el marco inicial de la Bossa Nova.

Fueron, en resumen y principalmente, estos hechos simultáneos y la presencia simultánea de estas personas buscando estos elementos en el Rio de Janeiro de la década

⁴ Roberto Menescal, compositor, cantante y guitarrista, “co-fundador” del movimiento BN, compuso con el productor musical y periodista Ronaldo Bôscoli grandes clásicos de la BN como “O Barquinho”.

de los 50, lo que culminó en el surgimiento del nuevo estilo, en 1959. Ese gran encuentro posibilitó el surgimiento de una nueva estética:

- Nuevos discursos literarios: la bossa nova canta sobre temas leves y despreocupados, desenfadados, un estilo que se conoció como “el amor, la sonrisa y la flor”. Canta sobre el amor desde una perspectiva positiva, y, aunque hable de tristeza, lo hace de una forma más poética que en el *samba-canção*, algo resignada u optimista, una especie de ‘tristeza feliz’.

- Nuevos discursos melódicos: melodías disonantes, creativas o “*modernas*”;

- Renovación del ritmo del samba: la simplificación del samba, sin perder su “balanceo” original, pero en una versión más suave, generando también la desconexión de la música con el baile. La BN nos invita a escuchar.

- Nuevos discursos armónicos: las armonías de las canciones eran consideradas lo más “*moderno*”;

- Y, no podía haber sido de otro modo, naturalmente se adopta una nueva forma de cantar: voces suaves que entonan cantos en colocación vocal muy cercana a la de la voz hablada, tranquilos y despreocupados, desenfadados, que contrastan totalmente con las grandes y dramáticas voces de la radio del período anterior.

Eles são unânimes em atribuir a João Gilberto uma postura que valoriza a contenção, contrária ao emocionalismo excessivo da música popular das décadas de 40 e 50, e em estabelecer uma correspondência entre este procedimento e outras manifestações estéticas dos anos 50, como a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer. Assim, segundo eles, ao introduzir um registro musical intimista semelhante ao do cool jazz, a bossa nova harmonizar-se-ia com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que teria caracterizado várias manifestações culturais do período. Vale acrescentar que se valoriza, nesta tendência, o procedimento bossa-novista de ruptura com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico-discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos

sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período. (NAVES 2000)

En este punto, me gustaría añadir algo sobre la discusión existente hasta hoy sobre el exceso o no de influencia estadounidense en la BN, desde mi punto de vista de músico e intérprete del género. Considero innegable la influencia del Jazz sobre la BN. Pero no considero que haya demasiada influencia americana, como lo afirman críticos de arte como Tinhorão, que niega que el movimiento sea auténticamente brasileño: “*Nós, da nossa parte, não vamos dar opinião. Para nós tudo que é Bossa Nova, seja Johnny Alf ou Bud Shank, é americano. Pois eles todos, que são americanos, que se entendam.*” (TINHORÃO 1997, pg. 30). Mi análisis consiste en que el autor y crítico mencionado utiliza sus grandes conocimientos culturales, sociales, políticos y su gran alcance para propagar juicios basados en gustos personales, de forma casi xenófoba. La BN es el resultado de la mezcla de samba con jazz, pero no de jazz con samba y, aunque parece un juego de palabras infame, es importante prestar atención a este detalle. Hay un componente brasileño muy fuerte en la BN, tanto en letras como en armonía, melodía y ritmo; en el carácter general de las *performances* y grabaciones. Para empezar, es cantado en portugués y, además, en portugués brasileño: solo hay un país en el mundo que habla ese idioma y Tinhorão parece ignorar la fuerza del idioma como rasgo cultural. En la BN hay un rasgo de la personalidad característico en nuestro país, que solo podría 'proceder' de alguien que conoce y entiende lo que es el 'país de los contrastes' y las diferentes realidades que allí existen. Es imposible que un *gringo* lo hubiera creado. Desde mi experiencia como músico, viviendo desde hace casi diez años fuera de Brasil y trabajando constantemente con BN, puedo afirmar con seguridad que existe un abismo entre el Jazz y la BN; sin embargo, podemos decir que hay puentes que los conectan. La BN es un estilo de carácter mucho más cercano al de 'cantautor', pero con armonías, melodías y letras 'sofisticadas'. No existe en la BN ese apetito hacia la improvisación que es imprescindible en el Jazz. En el extranjero, la BN fue muy difundida vinculada a artistas de jazz estadounidenses, y por eso esta relación fue establecida, de la BN como un género paralelo, aliado o incluso como un subgénero del Jazz. El hecho es que los músicos de jazz estadounidenses estaban encantados con el balanceo brasileño aliado con aquellas armonías y melodías “sofisticadas” y encontraban *challenging* improvisar sobre ellas. Pero dentro de la raíz del movimiento

en Brasil, eso nunca sucedió: si escuchamos las canciones y prestamos atención a las letras, a la forma de cantar, a la postura de los artistas en el escenario, es muy evidente que se trata de una música mucho más representativa de un grupo de amigos tocando la guitarra durante la puesta del sol en la orilla del mar, que de oscuros clubes de jazz llenos de humo.

1.2 LA VOZ EN LA BOSSA NOVA

Hay quien dice que la forma de cantar bossa nova es la ausencia de técnica vocal. Esa afirmación es cuestionable: imaginemos una canción de BN siendo cantada, por ejemplo, con la técnica vocal del canto lírico, o con una voz rasgada de un cantante de rock. Habría una gran descaracterización del estilo respecto al cambio de tipo de emisión vocal. Por lo tanto, podemos concluir que sí existe una forma específica de cantar bossa nova y, por qué no decirlo, una técnica propia.

Analizando grabaciones y videos de cantantes destacables del estilo como João Gilberto (JG) y Nara Leão (NL), y cantantes directamente influenciados por la BN como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc. podemos observar que varios factores generales coinciden en sus *performances*:

- Se aprecia una voz leve, *cool*, prácticamente exenta de vibrato y adornos/ornamentos, con ataque directo a la nota (excepción para algunos muy esporádicos mordentes y apoyaturas, principalmente en JG, Caetano Veloso, y Gilberto Gil)
- Voces bien afinadas y bien colocadas, aunque dentro de un parámetro suave, sin demasiado volumen.
- Una voz que juega con el ritmo y acompaña la ligereza de la música, totalmente integrada en el contexto de la canción.
- No se observa una gran abertura bucal.

- En la *performance* de João Gilberto y de Nara Leão, la postura y las expresiones faciales son prácticamente neutras y sugieren despreocupación. En JG el semblante es serio, casi frío. En Nara, su neutralidad es más dulce, su mirada más gentil y amistosa. Esa neutralidad acaba por realzar la letra, la armonía, etc.
- Muchos cantantes eran también guitarristas y, frecuentemente, actuaban cantando y tocando la guitarra (instrumento símbolo del movimiento), lo que hace que la atención del intérprete esté dividida en dos acciones simultáneas.
- El formato ‘voz y guitarra’ es muy recurrente, y esto refuerza la idea de que el género esté más próximo al ‘cantautor’ que al ‘jazz’.

Contribuyendo a la estética de la BN, estas peculiaridades vocales dejaban en evidencia el texto, las armonías disonantes, las melodías y juegos rítmicos, más que las habilidades técnicas del cantante. En otros estilos de música popular, como la corriente Pop radiofónica, las habilidades vocales acaban sobrepasando la importancia del texto dentro de la interpretación/*performance* y, de esa forma, las letras, a veces, terminan perdiendo profundidad.

La BN, como cualquier género emergente, fue muy aplaudido por el público y la crítica sedientos de renovación, y a la vez también fue muy criticada por los representantes más conservadores. La forma de cantar era uno de los principales objetos de las críticas: la sociedad estaba acostumbrada a oír voces muy potentes, que abusaban del dramatismo, de los portamentos y de los grandes vibratos. De la noche a la mañana, había personas cantando en conciertos, en la radio y en la TV, melodías disonantes sobre armonías disonantes, y que, para agravar, parecía que “no sabían cantar”. Como afirma Chico Buarque, “*a bossa nova, [...] criou um cenário diferente, com "artistas que não eram artistas e cantores que não eram cantores"*” (NAVES, 2000). Esta observación de Chico, gran intelectual, compositor, cantante, poeta y escritor brasileño, refleja la natural dificultad humana de romper con sus propios paradigmas. A mí, me lleva a una reflexión sobre una cuestión básica y necesaria: ¿qué es un cantante? El cantante es alguien que canta, es la persona que utiliza su voz como instrumento de expresión musical. Supongo que Chico haya querido decir en su frase “cantantes profesionales” cuándo dijo “cantantes”. Pero, nos guste más o menos, la expresión artística es libre y, si hay público interesado, yo clasifico como cantante profesional el

que canta y utiliza su voz como un instrumento de expresión musical en espacios profesionales, independientemente del tipo de voz y de estilo.

1.2.1 La voz de João Gilberto

La voz de João Gilberto (Juazeiro/BA, 1931) es una voz única y singular. A la primera escucha parece totalmente despreocupada, llegando a dar la impresión de que el cantante apenas está realizando algún esfuerzo para cantar. Pero en la realidad, su colocación vocal la construyó él mismo durante un largo periodo de estudio autodidacta, un extenso periodo de inmersión profunda en su propia voz y guitarra y, por qué no decir, en su ser y sus cuestiones personales, alimentada por una personalidad extremadamente perfeccionista, en una incansable búsqueda por el refinamiento artístico. Para cantar las canciones, el músico elige tonalidades⁵ que muchas veces incluyen notas que llegan a su zona más grave, llegando incluso a notas que él, en teoría, no posee, pero que las canta como notas de paso, de forma susurrada pero, a la vez, proyectadas; una forma de cantar que se convirtió en característica suya, consiguiendo un sonido que no es fácil de imitar/reproducir. Podemos identificar escuchando cualquier interpretación suya, que existe la presencia del “instinto del canto”, impulso natural, innato e involuntario para la impostación vocal, con una buena utilización de los resonadores, y, consecuentemente, la aparición de los formantes⁶, incluyendo el ‘formante del cantante’⁷. En el trabajo de análisis acústica de la voz de JG de la estudiante Aline Maria Caramori Petry y de la fonoaudióloga Rosemari Brack para la Faculdade Artes do Paraná (Brasil), se observó la presencia del formante del cantante en la voz de JG. Este dato se contrapone a la idea de muchas descripciones del cante de ese artista como una voz de sonoridad “más pequeña”. Otro dato importante a ser considerado sobre su voz y manera de cantar, es que JG empezó cantando en la radio y en grupos vocales en los años 40 y 50, en el mejor estilo “grandes voces de la radio”, siguiendo las tendencias de la época y las referencias que le llegaron durante su infancia y adolescencia. Esto es algo que considero muy importante resaltar porque significa, por

⁵ En la música moderna es común el cantante elegir y adaptar la tonalidad a su tesitura o intención.

⁶ El término *formante* es utilizado, cuando se habla de resonancia vocal, para designar los picos de armónicos de la voz, la gama de frecuencias de un sonido compuesto que se quedan reforzadas en amplitud, debido a la forma y volumen del espacio donde se produjo o del espacio por donde se propaga. (RODRÍGUEZ 2006 *apud* PETRY 2012)

⁷ Formante encontrado generalmente en voces con entrenamiento en canto clásico, definido por la amplificación sonora de las frecuencias de 2.000, 3.000 y 4.000 Hz, demostradas en el espectro acústico por la unión del tercer, cuarto y quinto formantes. (GUSMÃO 2010 *apud* PETRY 2012)

lo tanto, que él, posteriormente, *eligió* cantar “baixinho” (bajito), con la voz “suave”; él realmente *quiso* romper con el panorama estético sonoro de la época en Brasil, y no titubeó ante la posibilidad de proponer una estética totalmente nueva en la canción brasileña: se opuso a la estética de *exceso* y abrió un espacio para una nueva estética de *contención* artística, con su manera de cantar “a media-voz”, con un *timing* perfecto y ningún énfasis emotivo. (NAVES 2000). Innovó en la forma de cantar y tocar el samba, posiblemente en parte influenciado también por el *cool jazz* de voces americanas como la de Chet Baker (que era originalmente trompetista).

Em outras palavras, nos vários relatos sobre a bossa nova, João Gilberto sempre aparece como o "autor" de um estilo: a "batida" que cria ao violão e a sua maneira única de interpretar. Se tudo indica, por exemplo, que ele captou o gosto emergente pelo jazz camerístico, não há dúvida, por outro lado, de que a nova forma musical da bossa nova em muito se deveu à sua obsessão por um ritmo e uma harmonia inteiramente novos, compatíveis com a sua interpretação dos tempos modernos (Castro, 1991). Assim, João Gilberto incorporou repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores por meio da fusão com o jazz. Por outro lado, ele rompeu com os gêneros associados ao excesso em várias de suas manifestações na música popular, como o "exibicionismo operístico" (expressão cunhada por Augusto de Campos, 1968) e os arranjos que recorriam a orquestrações grandiosas. (NAVES 2000)

1.2.2 La voz de Nara Leão

Nara Leão (Vitória/ES, 1942 – Rio de Janeiro/RJ, 1989) fue una cantante brasileña considerada por el público y por la crítica como la “musa” de la Bossa Nova. Dueña de una voz suave, dulce y poco impostada, acogía en el apartamento de sus padres, desde 1957, encuentros de amigos y jóvenes músicos que, más tarde, serían considerados como el embrión del movimiento BN. Considero que es muy importante para que Nara se convirtiera en “musa de la BN”, el hecho de que el movimiento naciera, en parte, dentro de su propia casa. Como se mencionó en la introducción, la vivencia de un cantante con un estilo musical es determinante en su ejecución vocal.

Nesses encontros, tocava-se e cantava-se até altas horas da noite (cf. Leão: 2005, 80) e reuniam-se os maiores nomes daquela geração, tais como: os assíduos Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Luís Carlos Vinhas, Oscar Castro Neves, Sílvia Telles, Baden Powell, Luís Eça, Luís Carlos Miéle, Sérgio Ricardo e os não-assíduos Dori Caymmi, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto (cf. Cabral, 2001: 32). A moça era a mais jovem no meio de um grupo de muitos rapazes e poucas presenças femininas, o que lhe garantiu uma posição de destaque por ser não apenas a dona da casa, mas também por saber tocar bem violão, e por saber de cor várias letras de canções que se entoavam aquelas noites (cf. Cabral, 2001: 33). As palavras da cantora sobre as funções desempenhadas naqueles momentos são bastante esclarecedoras:

“Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E, assim mesmo, a malhação era geral: “fanhosa”, “desafinada” e outros “elogios” desse tipo. Acho mesmo que só permaneci no grupo por causa da minha casa. Ninguém acreditava em mim, mas também ninguém me escutava cantando.” (Cabral, 2001: 35 apud SILVA, 2008)

A Nara siempre le gustó mucho la música, y ya a la temprana edad de 11 años estaba familiarizada con la extranjera música Jazz, por ejemplo, aunque cantar en público no era precisamente su gran pasión. Pese a su timidez, se reveló como una cantante valiente, intuitiva y audaz, vista por sus contemporáneos como una mujer por delante de su tiempo. En el documental “Nara Leão: Por Toda Minha Vida” sobre su vida y carrera, el periodista Nelson Motta señala que todos los otros grandes intérpretes de la generación de Nara tenían mucho más recursos vocales que ella, pero que, aún así, ella hizo “más alarde” que la mayoría de ellos. Veo esto como una demostración de cómo Nara supo utilizar muy bien las herramientas de las que disponía, y sacar provecho de sus atributos, una virtud importante para cualquier cantante. Tenía una voz cantada de sonoridad frágil: la colocación de la voz cantada es casi igual a la de la voz hablada, concediendo mucha informalidad a la interpretación. *“A voz de Nara Leão (tímida e de baixa extensão) a revelava como o equivalente feminino para o maior intérprete que a Bossa nos trouxe, João Gilberto, e contrastava com as grandes vozes femininas das ondas radiofônicas.”* (SILVA 2008)

Através de sua interpretação, nos leva a prestar atenção ao que a letra está dizendo, pois cantava quase como se estivesse falando, como um sussurro, com uma voz mansa e suave aos ouvidos. Ao chamar atenção ao conteúdo das músicas que interpretava, Nara mudou todo o conceito de interpretação musical e o papel do cantor, sendo mais do que um meio de expor uma música e sim uma agitadora cultural, levando ao público experiências e opiniões. (TYMOSCHENKO 2015)

Nara abandonó rápidamente el rótulo de la “bossa nova” aún en el principio de su carrera, y pasó a dar voz a varios compositores nuevos (o antiguos poco conocidos), siempre con su forma *contenida* de cantar. Pasando por diversos estilos, inauguró otro movimiento que ha llegado hasta la actualidad: la MPB, sigla para Música Popular Brasileira, estilo que mezcla diversos géneros autóctonos brasileños con la sofisticación en lenguaje interpuesta por la BN.

1.2.3 Entrevista: Profª Andrea dos Guimarães

Para complementar mi investigación sobre la técnica vocal de la Bossa Nova, y debido a la escasa bibliografía específica disponible sobre el tema, decidí entrevistar a un profesional vinculado a la técnica vocal en la música brasileña. Esta opción tiene como objetivo recoger datos y contrastar mis observaciones personales y análisis técnicos con los de otro profesional, estudiante e investigador. Elegí entrevistar a Andrea dos Guimarães, cantante, compositora, arreglista y pianista, Bacharel en Música Popular y Master en Música por la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), profesora de Canto Popular no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Tatuí/SP), en la Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim, São Paulo) y en el curso de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), por su larga experiencia de más de 15 años cantando y enseñando a cantar BN.

La entrevista fue realizada vía Skype en mayo del 2016 y tuvo una hora de duración. Fue conducida de modo tranquilo, más acercándose a una charla que a una secuencia de preguntas y respuestas. Seguí un guión con preguntas básicas pero el procedimiento adoptado fue la conversación libre sobre el tema: después de explicar la propuesta de la investigación a la maestra, le expliqué que buscaba información sobre la

emisión vocal de dos cantantes de la BN, JG y NL. Andrea tiene mucha experiencia en la investigación de este tema, y sus aportaciones fueron muy útiles tanto para confirmar las observaciones que había hecho, como para agregar conocimiento a este trabajo.

Características que coinciden en nuestra observación:

- En las grabaciones de BN, todos los elementos (voz / instrumentos / arreglos / timbres) suenan muy claros y limpios con respecto a los registros anteriores a la BN. Es un sonido ‘transparente’, en el cual se identifica y se escucha perfectamente cada instrumento, una estética austera (esto refuerza la idea de *contención* de Naves), que colabora con la forma de colocar la voz adoptada por los cantantes en cuestión.

- Andrea también considera muy importante, en la interpretación y emisión vocal de JG, la elección de la tonalidad y comenta que él, prácticamente, no utiliza la voz en su zona aguda. Otra característica importante son los graves susurrados, que emiten un sonido muy aireado. Él, prácticamente, no llega a utilizar el registro de cabeza y, quedándose en su registro medio y medio-grave, el canto se asemeja al tono de voz hablada.

- El sonido grave susurrado es muy curioso y característico de su cante porque, a la vez que es susurrado, la nota aparece de forma muy clara. Él parece tener una excelente resonancia de graves, y la manera como consigue ese “efecto” es muy intencional: no se debe a que el cantante ‘no haya alcanzado la nota’, está hecho a propósito, y sale con mucha ‘verdad’.

- Observamos que la grabación original de *Chega de Saudade* de JG está en Dm, y grabaciones posteriores y más recientes son encontradas en Cm y Bm. Eso podría deberse a dos cosas: a una búsqueda intencional de tonalidades más graves para evidenciar la característica de su canto, o también podría denotar un agravamiento de su voz con la edad.

- La forma en que JG trabajó el encuentro de la guitarra con la voz, en como ajustó el cante con la nueva *batida* de guitarra, efectivamente representó una ruptura de paradigma, y transformó la visión de músicos y cantantes de su época, y por eso, muchos artistas posteriores fueron claramente influenciados por el delicado equilibrio de su forma de tocar y cantar a la vez.

- Cantar BN no es solamente cantar “bajito”: es un canto que guarda características de suavidad, pero con la voz colocada.
- NL canta de una manera más “lisa” y recta, no tiene tanta libertad rítmica y posee una voz frágil.

Observaciones de Andrea sobre la interpretación vocal de la BN:

- Andrea, analizando los tres primeros discos de JG, considera que existen varios elementos en la voz del cantante inspirados en el cantante brasileño Orlando Silva, como por ejemplo, determinadas vocales, concretamente la "i" y la "u", que él, a veces ‘cierra’, haciendo un sonido mixto entre /I/ y /U/ (suena como el fonema /U/ en francés, /Û/ en alemán, por ejemplo), al mismo tiempo que las alarga. Andrea opina que ese “efecto” fue traído por él de sus interpretaciones anteriores a la BN, y que es una forma suya de evidenciar aquella determinada sílaba. Esa forma de JG de prolongar la vocal, también se convirtió en una marca de su interpretación; cuando él extiende esta vocal, tiene que entrar un poco más tarde en la frase siguiente, rasgo muy característico en él. Andrea cree que un cantante que desee crear una interpretación siguiendo el estilo de João Gilberto, debería tratar de poner este efecto en alguna parte, al igual que el efecto de susurro grave: se trata de dos "efectos" que fueron, junto con la acentuación rítmica, la gran novedad y sorpresa en su voz y forma de cantar.

- Andrea relata que, a veces, escuchando grabaciones de JG tiene la sensación de que la tonalidad es demasiado grave. Comenta que sus alumnos casi nunca cantan en los tonos que elige JG, y que, en su opinión, él realmente busca esa sonoridad “hablada” y con menos proyección. Sin embargo, su emisión vocal produce un sonido claro, la pronunciación es muy clara, la voz es muy limpia, y se entiende perfectamente lo que el cantante está diciendo. Al mismo tiempo, es un sonido no muy brillante, la voz permanece en una zona media, media-grave. Al contrario que otros cantantes anteriores a él, como Silvia Telles, Lucio Alves, Johnny Alf, Dick Farney, etc., que utilizaban un poco más de variación de intensidad en sus interpretaciones, JG no explota ese matiz y se queda, de modo general, en la misma alineación sonora: plana, sin hacer uso de mucha variación dinámica.

- JG intercala pasajes en los que canta más bien ligado (sílabas, palabras), con pasajes donde articula más, pronunciando todas las sílabas plosivas, y, principalmente, acentuando unas sílabas más que otras. Andrea considera ese recurso decisivo en su estilo a la hora de interpretar.

- Según Andrea, NL canta más “recto”, tiene menos matices tímbricos y la proyección de la voz cantada es, prácticamente, igual a la de la voz hablada. Denota una fragilidad en la colocación de los agudos que casi suenan fuera de tono. Ella destaca que se trata de un sonido “flaco”, que parece no tener mucha profundidad. Es una voz que se pierde en el agudo y, en este registro, deja la voz frágil y hace una relación con cantantes que van para la voz de cabeza, sin que esta esté trabajada, emitiendo un sonido sin mucha presencia que, en ocasiones, presenta-rotura. NL, en la fase inicial de la BN, demuestra esa fragilidad cuando canta notas agudas, momento en que su voz suena con más aire y roza la posibilidad de desafinación. Debido a la fragilidad, las notas agudas no son proyectadas de la misma forma que en el registro medio. Pese a eso, escuchando el disco de NL “10 Anos Depois” (10 Años Después), se aprecia un cambio considerable en esos aspectos en la voz de Nara, que dan una impresión un poco distinta, de una voz más madura y más segura.

2. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE TÉCNICA VOCAL

Técnica vocal es la forma o patrón con que un cantante utiliza su voz y es, también, el nombre que se le otorga al conjunto de conocimientos, procedimientos, estudios y comportamientos adoptados por los cantantes para mejorar su emisión vocal. La línea de estudio más conocida, formalmente registrada y desarrollada en el mundo occidental, es la técnica de canto clásico europeo: esta técnica está ampliamente documentada, estudiada y analizada detalladamente. La mayoría de técnicas vocales para canto adoptadas en el mundo siguen utilizando, actualmente, la forma de transmisión oral (escucha y imitación) para transmitir sus conocimientos a través de las generaciones. Muchas informaciones advenidas de la técnica clásica europea sirven para el estudio del canto en otros estilos, como, por ejemplo, la fisiología del aparato fonatorio, la acústica de la voz, la mejora del control respiratorio y relajación, ya que una de sus búsquedas es que *“el entrenamiento vocal debe habituarnos a utilizar toda la musculatura interviniente en la fonación, de forma que resista a un trabajo continuado, con el máximo rendimiento posible y sin fatiga”* (LANZUELA 2002). Citando mi experiencia personal, recibí semanalmente clases de técnica vocal clásica durante un año, adquiriendo conocimientos que apliqué posteriormente, según mi criterio personal, basándome en mi propia observación, en los estilos que quería cantar. Existe, actualmente, una infinidad de literatura disponible que propone acercamientos diversos al variadísimo estudio de la técnica vocal para el canto popular/moderno, pese a que no se trate de un estilo restricto, y sí, más bien, de una incontable gama de estilos y variaciones, que aún carecen de métodos propios y definidos. Sin embargo, la música popular se caracteriza por valorar la *diferencia* y no la *estandarización*, hecho que dificulta también la creación de un método. No hay espacio en este texto para apuntar todos los estudios de técnica vocal que me han influenciado en mi formación vocal y, por consiguiente, en esta investigación. Me he basado en estudios teóricos y prácticos que intervienen en los sistemas respiratorio, fonatorio, resonador, sistema de articulación y sistema nervioso, para mejorar la consciencia y emisión vocal.

El presente trabajo, tampoco pretende definir un método de estudio del canto en la BN, solamente examinar aspectos imprescindibles en la interpretación de un tema de BN.

3. CONSTRUYENDO UNA METODOLOGÍA:

Esta investigación parte de las siguientes preguntas: ¿Qué tipo de emisión vocal es la más adecuada para cantar BN? ¿Qué características de interpretación son más adecuadas para cantar un estándar de BN, de forma que se acerque a la interpretación de las grabaciones originales? ¿Influyen las cadencias armónicas de la canción en la *performance* vocal de BN? ¿Influye el ritmo del samba y la sonoridad del portugués de Brasil sobre la articulación y emisión vocal de un cantante de Bossa Nova? ¿Cómo puedo aislar la técnica y comprobar si la he aprendido? ¿Se puede usar esa técnica para cantar otros estilos? ¿Cómo quedaría un tema de flamenco cantado con la colocación vocal de la BN?

Para contestar a estas preguntas, desarrollo diversas tareas de investigación. Por un lado, realizo un trabajo de naturaleza teórica: estudio, en primer término, aspectos generales de técnica vocal, incluyendo fisiología y acústica de la voz; seguidamente, estudio la contextualización histórica y la estética de la Bossa Nova, y analizo las características vocales e interpretativas de dos cantantes exponentes del género. Reflexionando sobre la espontaneidad en el arte, creo un vínculo con mi propia experiencia e influencias a través de una autoetnografía descriptiva y analítica, que consta de una memoria personal cronológica, frisando las distintas intencionalidades de las músicas de tradición oral en comparación con las de nuestro tiempo. A partir de ese punto, empiezo un estudio práctico de la técnica vocal de la BN. Para sedimentar y evaluar estos conocimientos, trato de hacer dos experimentos: “Experimento 1 – Chega de Saudade”, en el cual pruebo un tema del género BN para verificar si mi técnica vocal está de acuerdo con los parámetros previamente estudiados, y el “Experimento 2 – La Rosa Blanca”, en el cual pruebo aislar la técnica de su estilo original, experimentando la misma para cantar una canción de otro estilo musical. Desde estos procedimientos, puedo intervenir en mi *performance*/interpretación con mayor conciencia, sistematizar mejor mis métodos de trabajo y conocerlos mejor, utilizando estrategias de autoobservación indirecta. Para concluir la investigación, adopto un proceso de autorreflexión, un modo de pensar sobre mí misma que implica introspección, análisis y evaluación de los pasos anteriores, pero ya no sólo observando lo que se hace en el momento de hacerlo, sino también aislándome de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en sus ecos cognitivos, emotivos, sociales y

corporales, desde donde podré sacar conclusiones sobre todo el proceso. (LÓPEZ-CANO y OPAZO, 2014)

Mi experiencia particular, junto con la práctica musical constituye, por lo tanto, el punto de partida del proceso de indagación artística. Y, por eso, la práctica ocupa un sitio central en el desarrollo de esta investigación. Su impacto es fundamental por una parte, en los momentos heurísticos y de generación de ideas, en los que constato la necesidad de investigar a fondo la técnica por ser de mucha relevancia para mi actividad como cantante y profesora de canto. Y, por otra parte, debido al desarrollo de tareas de investigación, momentos en que recojo datos sobre mi interpretación y emisión vocal y reflexiono sobre los mismos. También es crucial en la contrastación de hipótesis e ideas sobre la creación de la nueva versión, en la formación de los conceptos y explicaciones del experimento. Además, la práctica en mi investigación también tiene carácter experimental porque se convierte en espacio para comprobar, testar y evaluar la idea del experimento, a la vez que es un laboratorio de exploración artística. También tiene función vehicular, puesto que es un recurso para comunicar los resultados de mi investigación. (LÓPEZ-CANO y OPAZO 2014, pg.126-127)

Solamente, investigando *desde el arte* (ZALDIVAR 2008), o sea, desde la práctica artística, es posible comprender determinados aspectos que están en ella o en nosotros mismos. El resultado de mi trabajo no es, solamente, una nueva interpretación (versión) de una canción, sino que también es el desarrollo de una conciencia crítica sobre la técnica vocal en la BN y, principalmente, de la de mi propio hacer artístico.

4. EXPERIMENTANDO CON LA TÉCNICA VOCAL

4.1 CONSIDERACIONES SOBRE MI PROCESO CREATIVO

La energía y la intención de la BN siempre me han atraído. Después de mi graduación, viviendo fuera de Brasil, profundicé en el estudio teórico y práctico de la BN, estilo musical brasileño de exportación por excelencia. Además de hacer espectáculos de Bossa Nova durante más de 10 años, también imparto un taller de Canto Bossa Nova, que tiene como objetivo acercar a los interesados al mundo vocal de la BN.

Por otro lado, experimentar con diferentes músicas del mundo es un proceso creativo que me resulta muy natural. Siento un gran aprecio por las expresiones musicales puristas; sin embargo, en mi trabajo, en los dos discos⁸ independientes que tengo publicados por el sello valenciano Sedajazz Records, siempre he buscado la mezcla, el híbrido, el no-puro. Eso es, ciertamente, fruto de mi gran interés en conocer elementos musicales de otras culturas. Un hecho que justifica en la práctica este interés es que he vivido, *motu proprio*, en tres países culturalmente muy diferentes, aparte de haber crecido y haberme formado en Brasil, mi tierra natal. Estuve viviendo y estudiando música en Finlandia (2 años), en Ghana (4 meses) y en España (7 años), y he tenido la oportunidad de conocer e interactuar con músicos y músicas de diversas partes del planeta, hecho que alimentó mi gran interés por las músicas del mundo y por la etnomusicología. Tuve una formación musical muy ecléctica: algunos años de piano clásico cuando era niña, la guitarra eléctrica cuando era adolescente, y me sumergí en el universo musical brasileño popular y folclórico, ya como cantante/guitarrista, durante mi graduación como profesora de música, en Brasil. También durante el período de graduación, grabé tres discos como cantante del grupo vocal de la mini-orquesta *Bayaka*, grupo de ‘músicas del mundo’ de la Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, Brasil. En esos discos, cantamos canciones de más de 30 países/etnias distintas.

Desde hace 15 años me he interesado por músicas del mundo pero, durante mucho tiempo, no supe el motivo que movía dicho interés, hasta que entré en contacto en 2008 con estudios de etnomusicología, momento en el que entendí que, para mí, es muy importante entender lo que determinada música representa dentro de su propia cultura.

⁸ “Cancioneira”, Sedajazz Records, 2012; “Amaralina”, Sedajazz Records, 2015.

Ese es uno de los nuevos objetos de estudio de la disciplina, que en la década de 50, pasó de comparativa a integrativa.

Foi no meio acadêmico norte-americano, nos anos 1950, que se consagraram as denominações etnomusicologia e antropologia da música. A tarefa fundamental dos pesquisadores de músicas de tradição oral foi redefinida como busca das funções sociais da música e descrição do seu papel na cultura e enquanto cultura. A ênfase deslocou-se da comparação entre sistemas musicais para a integração funcional e estrutural das instituições sociais e formas simbólicas, [...]. (TRAVASSOS, 2007)

Vine a entender que es imprescindible el análisis del contexto histórico y social de una canción o estilo para construir una interpretación consciente de la misma. Así que fui comprendiendo, poco a poco, por qué siempre sentí tanta emoción, placer y satisfacción al cantar ese repertorio. Además de que eran canciones muy hermosas, algunas de ellas con magníficos arreglos a varias voces, las canciones que cantábamos venían de un repertorio de canciones de tradición oral, y el concepto de “tradición oral” tiene referencias que me parecen muy interesantes.

A expressão “música de tradição oral” é sabidamente imprecisa: afinal, todas as atividades que classificamos socialmente como musicais dependem da comunicação de sons percebidos pelo canal auditivo e, em larga medida, produzidos vocalmente. Mesmo assim, a expressão tem sido usada para referir a todo o leque de atividades musicais ligadas à sociabilidade vicinal e comunitária, a rituais e festividades; por conseguinte, atividades musicais que não dependem do mercado nem da profissionalização dos músicos como fornecedores de serviços e bens no mercado. A adoção preferencial dessa expressão pelos pesquisadores traduz sua insatisfação com o termo folclore e seu desejo de marcar a distância entre seus pressupostos e métodos, e os da antiga ciência do folclore. (TRAVASSOS 2007)

Las canciones que cantábamos eran, en su mayoría, de autor “desconocido”. Ese hecho me lleva a varias reflexiones interesantes. Aunque no se trate de datos concretos, sí podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿Es que, en esa tradición musical, tal vez, la figura del compositor no fuera indispensable? Ese planteamiento también trae muchas reflexiones: ¿por qué motivo(s) necesitamos el reconocimiento de autoría de una obra?

¿Sería solamente una cuestión de “alimentar el ego”? Tras la profesionalización del trabajo del músico, evidentemente, también es una forma de conseguir trabajo. De una forma general, la idea de canciones de autor desconocido puede suponer una mayor relevancia de la música en sí dentro de una sociedad o cultura. Sobresale la expresión musical propiamente dicha, la canción, el quehacer musical, no importando quién lo hizo.

También, el “autor desconocido” o tradición oral, puede sugerir la idea de que son canciones que han sido más bien “improvisadas” por una o más personas, que necesariamente “compuestas”. Este punto lo veo muy interesante porque despierta en mí la reflexión sobre el tema de la espontaneidad en el quehacer musical, y esa es una de las cualidades principales del arte, y de la *performance*, desde mi punto de vista: la sinceridad, la espontaneidad y la verdad del artista.

No estoy colocando un tipo de quehacer musical como mejor o más válido que otro, solo estoy poniendo la atención en la intencionalidad con la que se hacen las cosas, reflexionando sobre lo que nos lleva a crear y cómo, y señalando que determinadas características de las músicas de tradición oral me invitan a reflexionar y, en consecuencia, a aproximarme a ese estilo. Las músicas de tradición oral constituyen un elemento que influencia mis elecciones musicales y también un motor de inspiración para el proceso creativo de mis interpretaciones y composiciones. También tengo claro que he nacido en una sociedad donde la música no funciona necesariamente con estas bases, y que esa forma de transmisión está diluida en otras formas dentro de mi realidad. Entretanto, considero las reflexiones muy gratas y tomo como gran lección que la espontaneidad en el arte es muy valiosa.

Además de BN, he cantado y grabado también mis propias composiciones, experiencia que me proporciona un camino interesante de encuentro con mi identidad vocal. He construido la interpretación de estas canciones sin tener referencia vocal de otro cantante ejecutándolas, lo que es un estimulante laboratorio de experimentación y descubrimiento vocal, y un importante proceso para el experimento de esta investigación también. He grabado, también, músicas de tradición oral de Brasil, Finlandia, Ghana, Argentina y España. Considero curioso que en 7 años viviendo en España, no me he “atrevido” a cantar un tema de flamenco. Es una tradición musical que me fascina, pero a la que tengo "mucho respeto" por su carácter fuerte y gran distancia estética con lo que estoy acostumbrada a cantar (BN, MPB.) De todas formas, el flamenco me enganchó desde el primer momento en el que lo escuché. Curiosamente,

el primer cantautor que escuché fue Diego “El Cigala”, cantando una versión de Bossa Nova(!), seguramente una pequeña influencia para este experimento. En el CD-DVD “Blanco y Negro: Bebo y Cigala, en Vivo”, Cigala se atreve con canciones que están fuera del universo gitano y hace una versión, que considero un primor, para “Eu Sei Que Vou Te Amar” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), mezclando su estilo personal con el tema de BN. Es lo opuesto al experimento que realizo: él entra con su canto de estética de *exceso* en una canción de estética *contenida*; y con su técnica y estilo propio, crea una versión que despierta la imaginación y los sentidos, tanto para los que conocen el estilo como para quienes no lo conocen.

Considero la idea de combinar músicas de diferentes tradiciones, una forma muy interesante y enriquecedora de diálogo intercultural. Es como esforzarse para aprender la lengua del país de acogida desde el punto de vista de un inmigrante, o la cultura de otra persona, de otro lugar. Es buscar y encontrar puntos comunes entre distintas culturas o expresiones musicales. Este intercambio cultural es algo que siempre me ha interesado mucho.

4.2 EXPERIMENTO 1: “Chega de Saudade” (T. Jobim/V. de Moraes)

En este primer experimento, pruebo mi técnica vocal de BN en un estándar del estilo. He elegido el tema “Chega de Saudade” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) por varias razones: es considerado el marco inicial de la BN, es una canción que aprecio, presenta armonía sofisticada, gran variación interválica, melodía con muchas síncopas y notas de apoyo disonantes, típicos de la BN. El rango vocal es de una 11ª justa.

Como es un tema que ya lo conozco y lo he cantado muchas veces, el procedimiento adoptado fue grabarme en audio como la suelo interpretar en mis conciertos, analizar esta grabación e identificar lo que puedo mejorar para acercarme lo máximo posible a una interpretación de BN, según los criterios teóricos alcanzados en esta investigación. Después de practicar y aplicar lo previamente estudiado, grabé nuevamente la canción y, posteriormente, comparé las dos versiones.

El primer paso fue grabar la canción, cantando y tocando la guitarra de la forma más natural e intuitiva posible, como suelo tocarla en mis conciertos. La suelo cantar en el tono de Dm. En el proceso de autoobservación, a través de la grabación de audio, pude verificar, principalmente, que en mi interpretación original suelo hacer muchos

ornamentos vocales (apoyaturas, mordentes, glisandos) recursos que no se observan en las voces de JG y NL. Un vibrato muy discreto aparece en mi voz en los finales de frase, pero considero que no llega a descaracterizar el estilo. Desde luego, un vibrato muy pronunciado no encajaría con la estética “plana” de la BN. La colocación vocal está adecuada, la voz está en tono de habla durante casi todo el tema, sin impostar demasiado. Pero hay también más variación dinámica que en las interpretaciones de JG y NL. En algunas notas agudas hay registro de cabeza (suena a falsete), pero el registro, en general, es mixto. Se observa más aire en la voz, en relación con los cantantes estudiados.

He procedido a apuntar y estudiar los tópicos a mejorar: menos ornamentos y expresividad más plana para dar mayor énfasis a la línea melódica, armónica y rítmica. También analicé que podría bajar más la tonalidad para cantar ‘lo más grave posible’ dentro de mi tesitura cómoda. Pude observar que, en la primera toma de contacto con el experimento, tuve una dificultad en no hacer ornamentos típicos de mi interpretación personal y tuve que luchar un poco contra el vicio de hacerlos. Probé en las tonalidades Dm, Cm y Bm. La tonalidad más adecuada parece ser Cm, que es suficientemente grave para mantener la voz casi en colocación de voz hablada, y tiene tesitura de F#2 a B3. Experimenté también probando la “batida” de la guitarra de JG (ritmo de mano derecha), la “batida” simplificada del samba. He podido observar que siempre he estado mezclando el samba y la BN en la guitarra, y que simplificarlo, en un primer momento, también me cuesta.

Seguí practicando los siguientes días y, poco a poco, noté que el control de la emisión era ya un poco más natural, la colocación de la voz, más plana, y yo era un poco más consciente de los adornos que suelo hacer, dónde los hago y cómo los hago. Intento evitar hacerlos y, en su lugar, atacar la nota directamente y seguir la partitura. La canción gana otra dimensión cuando me fijo en el conjunto de la melodía y consigo fluir más con la “batida” simplificada. Es como si el tiempo de la canción “flotara” y el tema tuviera menos “suelo” pero, a su vez, casa a la perfección. Probé en este momento estudiar con el metrónomo para asegurarme de estar tocando y cantando en el tiempo, por esta sensación del tiempo “flotando”, pero no hubo dificultad. La velocidad media de la grabación original de “Chega de Saudade” con JG es 87bpm. Me pareció, en principio, mucho más rápido de lo que suelo tocar y tuve que adaptar el ritmo y las respiraciones. Por fin, grabé la segunda versión del tema, sin metrónomo, a una velocidad media de 75bpm.

Comparando las dos, puedo ver que, en la segunda versión, ataco las notas de forma más clara y limpia, dando más destaque y precisión a la melodía. La guitarra con la *batida* también le proporciona clareza a la interpretación en general. El no ornamentar le da más énfasis a las notas de la melodía y la notas disonantes que a veces aparecen. Se puede dar más atención a la melodía y al ritmo sincopado. He mejorado mucho mi conciencia de lo que supone el hecho de cantar BN. No había reflexionado de forma tan profunda sobre el tema, y no me había comparado con las grabaciones originales, aunque, por un proceso de imitación natural, ya me acercaba, en algunos puntos, a la técnica.

4.3 EXPERIMENTO 2: “LA ROSA BLANCA” (J. LIMÓN), INTERPRETADA ORIGINALMENTE POR MONTSÉ CORTÉS.

La idea de este experimento es observar el desarrollo del fenómeno de la técnica vocal de la BN, insertado en un contexto controlado, como es una canción de género distinto al original de la técnica: una canción de flamenco. Es una actividad de carácter experimental, “un acto cuyo resultado es desconocido”, como define Cage (LÓPEZ-CANO y OPAZO 2014, pg. 173). Este experimento tiene dos líneas de trabajo: por un lado, es un experimento de acción sobre la marcha, es decir, voy a realizar una acción predeterminada con un fin específico: hacer un experimento para comprobar la adquisición de la técnica vocal de la BN. La acción podrá ser afirmada, si obtengo el resultado esperado, o negada, en el caso en que esto no ocurra. Pero, también, es un experimento exploratorio que responde a la pregunta “¿Qué tal si cantara una canción de flamenco con mi técnica de BN?”, que tendrá un resultado desconocido y, en cierto modo, imprevisible, resultado que no será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino desde un punto de vista conceptual (CAGE 2002 *apud* LÓPEZ-CANO y OPAZO, 2014).

Los objetivos son comprobar el dominio de la emisión y técnica vocal de la BN, y construir una versión de un tema de flamenco cantado y tocado por mí, inspirado en la forma de interpretar BN. Parto del punto de que he observado desde mi propia experiencia, y desde la de colegas de la profesión que, cuando escuchamos un cantante cantando un determinado tema, terminamos por sufrir influencia de esta voz/técnica en nuestra interpretación del mismo tema. Aprendemos por imitación. Como mi idea es

dominar de forma totalmente consciente la técnica de la BN, he decidido probar la técnica en una canción que me dé referencias de emisión e interpretación vocal totalmente distintas de la de la BN y, a partir de lo estudiado en esta investigación, construir una interpretación con la emisión y técnica de la BN. Hay también una curiosidad por el resultado estético de la confluencia de estilos tan dispares, hecho que también motiva el experimento. Los procedimientos adoptados para hacer el experimento son: la grabación con voz y guitarra de un tema de flamenco, después de haber realizado varias acciones experimentales para adaptarlo a mi técnica vocal. Posteriormente, se analiza el producto del experimento (la grabación) y se comparan las emisiones vocales de este experimento con las emisiones del resultado del Experimento 1 “Chega de Saudade”. Analizando las dos grabaciones, verifico si la emisión está de acuerdo con lo estudiado para la emisión/interpretación de BN y también reflexiono y analizo del punto de vista conceptual y estético la nueva versión para el tema de flamenco.

Me pareció interesante y adecuado probar y comprobar la técnica en un tema de flamenco porque consideré que tenía que ser muy consciente en todo momento, a la hora de hacer la emisión adecuada. Además de que el tipo de emisión vocal característico de este estilo es muy distinto del de la BN, la estética general del Flamenco es muy opuesta. Las *intenciones* de esta arte musical me parecen muy distintas a las de la BN. El hecho de ser en un idioma extranjero, para mí también favorece el experimento, ya que aparecen distintos fonemas e intenciones vocales. Es importante el hecho de que yo hable este idioma extranjero porque puedo conocer la letra y darle mi significado e interpretación. He escuchado 10 temas de Camarón, José Mercé, Diego El Cigala y Montsé Cortés para elegir “La Rosa Blanca”. Todos presentaban intención, rítmica y métrica muy distintas de la BN. He elegido para el experimento “La Rosa Blanca” (J. Limón), antes de todo por identificación con la melodía y con la letra pero, también influyó el hecho de que la cantante fuera una mujer y que, aún así, hubiese un distanciamiento tímbrico e intencional muy grande respecto a mi tipo de voz.

Aquí describo detalladamente los procedimientos y acciones experimentales adoptados en este segundo experimento:

- El primer paso fue escuchar muchas veces la canción para interiorizarla poco a poco y conocer sus partes. Como toda música de tradición oral, el cante flamenco no

está escrito, sino que se aprende por imitación (GUERRERO, 2013). He escuchado el tema acompañando de la letra, con la finalidad de aprenderla. Me gusta mucho la letra y la fuerza que tiene con las voces en esta colocación de pecho en región aguda. El arreglo, el ritmo (tango-rumba, con el cual no estoy muy familiarizada) y las palmas también son envolventes.

- Mi segundo paso fue transcribir el tema. Empecé por la armonía y tuve poca dificultad, aunque las cadencias armónicas son nuevas para mí. El número de compases en varios pasajes es irregular. La tonalidad es ambigua y va de Em a Am.

- Intenté transcribir la melodía en el programa Finale, pero encontré una gran dificultad a la hora de hacerlo, principalmente, por una cuestión rítmica: los melismas hechos por la voz, técnica muy presente en el canto flamenco que consiste en cambiar la altura de una sílaba musical mientras es cantada, es decir, hacer varias notas en una sola sílaba (GUERRERO 2013). Transcribí algunas partes pero concluí que, al tratarse de un estilo tan improvisado y en el cuál el cantante fluye muy libremente con el ritmo en los melismas, era casi innecesario para el aprendizaje atar lo cantado a una partitura, incluso me parecían dos abordajes musicales muy distintos y muy poco confluyentes. Escribir los melismas y los “quejíos” presentó esa dificultad, principalmente, por la parte rítmica. El ritmo de la melodía es muy improvisado y poco cuadrado, flotando sobre el ritmo más recto del instrumental de la canción. He observado también que, en la melodía, la tercera de la primera tonalidad cambia continuamente entre mayor y menor, siendo esta equivalente a la séptima de la segunda tonalidad, que en un momento es mayor, y en otro es menor.

- Analizando el rango interválico, que en esta canción es de una 8ª justa de E3 a E4, observo que el tono es muy agudo para mí, principalmente para la intención vocal que quiero dar a mi interpretación. Para cantar esta canción estilo BN tendré que bajar el tono entre una 4ª o 5ª justa. El tono original es Em, por lo que probé a cantarla inicialmente en Bm o Am, y adopté el Am como mi tono, rango entre A2 a A3.

- Como recurso para estudiar la melodía, he usado una herramienta del programa de audio Audacity para reducir la velocidad de la canción, y así pude oír con más detalle los melismas. Ese cambio de velocidad en el archivo de audio también afecta a la

tonalidad, que queda más grave. Reduje la velocidad hasta llegar a mi tono. Esto también me ayudó a aprender más rápidamente partes difíciles de la melodía y a transcribir más partes del tema.

- Aprender la melodía se presenta como un reto muy complicado ya que, en algunas partes, no existe una línea melódica definida. Concluyo que esa música es realmente muy difícil de escribir y me pregunto si eso tiene alguna relación con el hecho de ser una expresión de tradición oral y no escrita. Observo que la improvisación tiene mucho peso en este arte y especialmente, en esta forma de cantar. Tengo dificultad de encontrar la melodía, y he de improvisar en algún momento una línea melódica más simple. Me propongo desconsiderar parte de los melismas en mi versión para atacar las notas de forma más limpia y directa, pero he estudiado los melismas, intentando identificar cuáles son efectivamente parte de la melodía y cuáles son solamente adornos. En principio, parece imposible poder cantar esa melodía con mi técnica, o con la técnica de la BN.

- Después de estudiar y cantar junto con la grabación (ralentizada y en mi tono), opto por grabar una guitarra base (en ritmo de tango-rumba) en mi tono, como base armónica y rítmica, para poder probar a cantar el tema por encima de esa grabación. Tengo que aprender mejor la melodía, la letra y el ritmo, para poder pensar en la técnica de emisión. Grabo diversos intentos, en principio la voz falla un poco, parece no estar colocada en ningún sitio. Intento no influenciarme por la versión original y sus melismas y buscar notas guía de la melodía. Algunos melismas más sencillos me salen naturalmente, por influencia de la versión original.

- Después de muchos intentos, puedo ya centrarme mejor en la emisión vocal y siento que empiezo a dar pasos en dirección a lo que busco. Observo que, poco a poco, parece también tener alguna forma con sentido musical y estético, y tengo la sensación de ver "la luz al final del túnel".

- Pruebo cantar atacando la nota directamente, pero es complicado identificar una línea melódica y algunas partes de la canción se descaracterizan totalmente. Por ejemplo, "mientras te miro" y "mientras te amo" sin los melismas, aparentemente, cambian

demasiado. Decido seleccionar de la canción original algunos melismas que haré en mi versión, para adquirir un equilibrio entre la BN y el Flamenco.

- El siguiente paso fue probar la armonía con la “batida” de la BN. Aunque esté haciendo la “batida”, la canción no suena más brasileña, pero sí suena menos flamenca. Observo que el acorde frigio mayor no aparece en ninguna armonía de BN que conozco, y es un acorde con mucho carácter y muy característico del flamenco.

- En seguida probé tocar la canción con la “batida” y cantar a la vez, y poco a poco estos resultados me fueron sorprendiendo: me gustaba el resultado estético, me gustaba oír mi voz en ese nuevo ambiente sonoro, con esa línea melódica, y parecía una mezcla bien equilibrada entre BN y flamenco. Consideré que, más trabajada, podría incluso incluirla en mi repertorio para los conciertos.

- La noche del lunes 20 de junio fue un momento especialmente interesante y estimulante del experimento, a nivel muy personal. Momento en el que me aproximé más a la canción y creo que la hice mía de una forma muy intensa. La canción pasó a ser una experiencia descriptiva muy interesante. Me trasladó de una posición pasiva a otra posición más activa dentro de la letra, que antes parecía simplemente ser una letra bonita y, ahora, era también parte de mi historia. La canción habla de la luna llena, de cantar, de amor, de que nadie es mejor que nadie, de una flor que simboliza un sentimiento de aprecio, de recuerdos de una persona querida: son cosas con las cuáles me identifiqué mucho. Pero ese día, además de ser solsticio de verano, día que para mí tiene mucha simbología en relación a ciclos vitales, había luna llena también, lo que ya creaba un vínculo con la canción. Pero, desafortunadamente, no la pude ver salir del mar como me gusta hacer. Solo pude verla después de la medianoche porque estaba trabajando. Hay una parte de la canción que justamente habla de “a medianoche, sola con la madrugada”. Justo este día, había tenido una pequeña discusión con un colega sobre cuestiones de trabajo, y me venía a la mente también como un recuerdo, como un lema o como si fuera un enseñamiento muy simple, pero muy importante, esta otra parte de la letra: “Nadie, por mucho que diga, nadie es más grande que nadie”, y esa lección de humildad, de tomar las cosas con mucha humildad, también en el proceso creativo, en los estudios, en el trabajo, en fin, en todo, ha sido una gran aportación a mi experiencia personal y musical desde este experimento.

- Al día siguiente, grabé la versión definitiva del experimento. Antes, estudié mejor la pronunciación del español y también probé otras cosas como, por ejemplo, traducir las letras al portugués y cantar el tema en mi idioma. El resultado también fue sorprendente: aunque estuviera cantando en portugués, tocando la guitarra también en ritmo brasileño, la canción, para mí, apenas sonaba como “brasileña”. La armonía y la melodía tienen un carácter muy fuerte flamenco. Probé también a cantarla exagerando un poco en la “brasilidad” de la interpretación, cantándola de una forma más intuitiva, más libre, haciendo síncopas y exagerando la acentuación del portugués de Brasil (últimas sílabas de final de la frase con menos volumen, alargando algunas vocales, nasalidad) pero desde mi punto de vista, no sonaba demasiado brasileño, más bien sonaba una mezcla equilibrada entre flamenco y bossa nova, que es, para mí, un resultado incluso más interesante.

4.4 ANALISIS DE LOS RESULTADOS DEL EXPERIMENTO:

He procedido a comparar la emisión vocal de la 2ª grabación del Experimento 1 y la del Experimento 2. En un análisis general, el timbre parece estar bastante unificado en las dos grabaciones, lo que es un resultado positivo para el experimento. Entretanto, cuando canto los melismas, puede que tenga que tirar un poco más de voz de pecho.

Usando el programa de audio, he cortado, aislado y comparado fragmentos de las grabaciones: he seleccionado momentos de las dos canciones en los que canto la misma nota con la misma vocal para comparar la sonoridad, el timbre y la colocación vocal. He buscado notas largas para poder tener mayor superficie de comparación. Si no encontraba notas largas, probaba a cortar el sonido corto de la vocal y pegar varias veces usando un *cross-fade* entre las repeticiones para hacer un sonido largo y poder oír mejor el timbre y la colocación. Fragmentos utilizados para comparar:

CHEGA DE SAUDADE		LA ROSA BLANCA	
minuto	letra	minuto	letra
00:58	“ M as se ela voltar...”	01:04	“Me desvel a ...”
00:20	“ D iz-lhe numa prece...”	01:20	“Y me ilumina...”
00:10	“Vai minha tristeza...”	02:42	“Tus ojos v erdes...”
		02:48	“Tu pelo n egro...”

Los fragmentos comparados presentan la misma sonoridad vocal y, puedo constatar que es la misma colocación vocal, el mismo tipo de emisión y, con eso, puedo concluir que hay una buena adquisición y control consciente de la emisión vocal.

La parte del experimento relativa a testar mi adquisición de la expresión vocal en la BN en otro estilo resultó exitosa. Creo que he podido interiorizar los enfoques y características del estilo vocal de forma consciente, y presentarlos en una relectura de una canción de otro estilo, de forma que se los puede reconocer. Ha sido muy interesante realizar este experimento, pues pude ver desde el “microscopio” mi técnica vocal, mi proceso creativo y mi forma de organizarme para lograr objetivos que me propongo.

La emisión vocal en La Rosa Blanca es muy similar a la de la segunda grabación de Chega de Saudade, y es un resultado positivo, un objetivo alcanzado. Pero respecto a la interpretación, no pude seguir estrictamente la línea de la BN sin ornamentos, no ha sido posible cantar La Rosa Blanca sin ornamentos sin descaracterizarla casi completamente, puesto que un elemento imprescindible para el flamenco son los adornos vocales. No ha sido posible conseguir un resultado artístico interesante sin cantar los melismas. Cantando La Rosa Blanca sin melismas y con emisión vocal de BN, el resultado estético es pobre y poco interesante.

Sobre la parte exploratoria del experimento, el resultado me parece muy estimulante: se trata de un producto híbrido, lo cual demuestra claramente las dos vertientes que lo componen: Flamenco y BN. No creo que se pudiese clasificar como una o como otra, es decir, yo lo clasificaría como una canción de género mestizo. Me gusta el resultado estético, pero creo que lo más importante es lo que aporta como concepto. Puede ser útil e, incluso, divertido para el público, sea especializado o no, escuchar una versión híbrida como esa. Puede ser también provocativo, instigador, curioso o intrigante. Es como que, al escucharla, la mente se activa porque estás identificando elementos que conoces pero que se presentan en un formato distinto al habitual, y eso fuerza al oyente a pensar y a reflexionar. Estos ejemplos de incursiones del músico en espacios fuera de su estilo o de pruebas de mezcla de estilos, tendencias, artes o lenguajes son muy válidas para ser usadas en clase de música, como ejemplo de formas usar la creatividad, a partir de la pregunta “¿qué pasaría si...?” o “¿por qué no...?” Se trata de intentar ir más allá de lo que se nos ha presentado y de lo que hemos conocido.

5. CONCLUSIONES

En esta investigación, busqué conocer a fondo los recursos vocales usados por cantantes exponentes del género BN, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. El análisis del contexto histórico y social del movimiento fue imprescindible para entender por qué estos cantantes cantan de la forma como lo hacen, con una voz con colocación muy cercana a la de la voz hablada, en región media/media-grave, sin apenas usar ornamentos, atacando las notas directamente y de manera limpia y clara. Fue una forma de dar una respuesta/reacción estética de *contención* al estilo musical predominante anterior, el *samba-canção*, caracterizado por una estética de *exceso*. La forma de cantar se acoplaba también a la estética despreocupada del contenido general del movimiento, “el amor, la sonrisa y la flor”. El proceso de aprendizaje de la técnica pasó también por procesos de escucha de cantantes y una entrevista con la profesora Andrea dos Guimarães. Los estudios de técnica vocal también sentaron las bases para los análisis de las emisiones vocales de los cantantes. Fue, también, muy interesante concluir con este trabajo que la BN se acerca más al estilo de “cantautor” que al estilo “jazz”, e igualmente revelador concluir que JG *eligió* cantar de aquella manera innovadora y romper a propósito con una estética, negando el sentido común de que él solo sabía cantar “bajito”.

Otras conclusiones interesantes respecto a la BN: la importancia de que Tom Jobim estuviera continuamente cruzando la frontera entre clásico vs. popular, posibilitando un interesante diálogo entre estos dos universos musicales tan distintos, creando obras musicales populares muy sofisticadas, rompiendo también paradigmas y estéticas preestablecidas. Ya analizando la trayectoria de NL, se concluye lo imprescindible que es reconocer y ser consciente de las limitaciones de uno mismo, pero seguir adelante y hacer lo mejor posible con las herramientas que uno posee, sea en el trabajo o en la vida en general.

Los experimentos posibilitaron que yo me conectase con mi forma de interpretar la BN, y comprendiese este estilo más a fondo. El segundo experimento fue, en cierto modo, más interesante, puesto que, además de aclarar más aspectos de la técnica de la BN, fue también una forma de analizar mi proceso creativo y entender lo que es importante para mí en la música: espontaneidad (verdad), relajación (despreocupación), desintereses secundarios (arte por el arte), creatividad e innovación en forma y

contenidos. Valores que he tenido en mente para crear una versión de un tema de otro estilo a partir de la técnica de la BN.

Pude sacar algunas conclusiones que no estaban en los objetivos pero que son interesantes dentro del experimentalismo, y que abren la puerta a otros estudios: la armonía puede que sea un elemento más demostrativo de los estilos estudiados (BN y Flamenco) que la forma de cantar o mismo el ritmo, ya que cuando toqué la guitarra en ritmo de samba, cantando el tema “La Rosa Blanca” en portugués, el carácter flamenco era aún evidente y predominante.

Como consideraciones finales, me gustaría incluir que considero este tipo de experimento muy útil para cualquier artista dentro de cualquier ámbito del arte, porque es un proceso a través del cual uno se adentra profundamente en su proceso creativo, conoce mucho sobre sí mismo, sobre su técnica y sobre su hacer artístico en general. La propuesta de cantar un tema que está fuera de su estilo habitual, pero trayéndolo para su propio universo, es un desafío saludable a los límites de uno mismo y una forma de conocer, y posiblemente ampliar, sus fronteras estéticas y creativas. Salir de la zona de confort para probar una tarea nueva, un nuevo desafío, siempre genera aprendizaje, conocimiento de nuevos lenguajes y, en suma, abre las puertas a nuevos horizontes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACKING, J. (2001). El análisis cultural de la música. In F. C. Villalobos (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 181–202). Madrid.
- BLASCO, V. (2002). *Manual de Técnica Vocal (ejercicios prácticos)*. Ciudad Real: Ñaque Editorial.
- BOHLMAN, P. V. (2002). *World Music: a very short introduction*. (O. U. Press, Ed.). New York.
- CAMARA DE LANDA, E. (2003). *Musicología*. Madrid: ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CAMARA DE LANDA, E. (2010). El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural. *Historia Actual Online*, 23, 73–84.
- CASTRO, R. (2008). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DINVILLE, C. (1993). *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros.
- GARCIA, Á. Z. (2008). Investigar desde el arte. *Anales de La Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA*, (1), 57–64.
- GRIMMER, S. (2012). Creativity in perpetual motion: listening in the development of expertise in the Karnatic classical singing tradition of South India. *Music Performance Research*, 5, 79–95.
- GUERRERO, A. (2013). La técnica vocal en el cante flamenco. In *Encuentro de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos*. Sevilla.
- KOB, M., HENRICH, N., HERZEL, H., HOWARD, D., TOKUDA, I., & WOLFE, J. (2011). Analysing and understanding the singing voice: recent progress and open questions. *Current Bioinformatics*, 6(3), 362–374.
- LÓPEZ-CANO, R., & OPAZO, Ú. S. C. (2014). *Investigación artística en música: problemas métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC.
- MARTÍ, J. (1996). Música y Etnicidad : una introducción a la problemática. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 2, 1–11.
- MARTÍ, J. (2002). Ensenyament musical i sensibilitat pluricultural. In *Actes de les IV jornades de música* (pp. 53–62). Barcelona: Signo Impressió Gràfica S.A.
- MARTÍ, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 8, 1–10.

- MED, B. (1997). *Teoria da Música* (4ª Edição). Brasília: Musimed.
- NAVES, S. C. (2000). Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15(43), 35–44.
- NETTL, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. In F. C. Villalobos (Ed.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 115–154). Madrid: Trotta.
- PARNCUTT, R. (2007). Can researchers help artists? Music performance research for music students. *Music Performance Research*, 1(1), 1–25.
- SANTOS, F. S. dos. (2004). As funções da harmonia e da melodia na Bossa Nova e no Jazz. In *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.
- SILVA, V. R. B. da. (2008). Nara Leão: o tropicalismo no avesso do espelho. In *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo.
- SMALL, C. (2002). El Musicar i el Multiculturalisme. In *Actes de les iv jornades de música* (pp. 13 – 31). Barcelona: Signo Impressió Gráfica S.A.
- SOUZA, T. de. (2003). *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34.
- TINHORÃO, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- TRAVASSOS, E. (2007). Tradição oral e história. *Revista de História*, 157, 129–152.
- TYMOSCHENKO, R. G. (2015). *A importância de Nara Leão para o descobrimento de grandes compositores: o desenvolvimento da Música Popular Brasileira*. Brigham Young University. *All Theses and Dissertations*. Paper 4438.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- CORTÉS, Montsé. La Rosa Blanca. [CD]. Madrid: Sony BMG, 2004.
- GILBERTO, João. Chega de Saudade. [LP]. Rio de Janeiro: Odeon, 1959.
- LEÃO, Nara. Nara Leão. [LP]. Rio De Janeiro: Elenco, 1964.
- _____. Dez Anos Depois. [LP]. Rio de Janeiro: Polydor Records, 1971.
- WADDINGTON, Ricardo. Por Toda Minha Vida: Nara Leão. [Documental] TV Globo, 2007. Fecha de consulta: mayo de 2016,
https://www.youtube.com/watch?v=16b74_XRAEU
- THIAGO, Paulo. Coisa Mais Linda: Histórias e Casos da Bossa Nova. [Documental] Sony, 2005. Fecha de consulta: mayo de 2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=qq6TsJkCDS>