UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Daniels Luque, Jemima. *La veu racialitzada : La percepció de la racialitat en el cant i l'expressió vocal del R&B dels 90s-2000s*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Musicologia). 46 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/331672

under the terms of the BY-SA license.

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia

LA VEU RACIALITZADA
La percepció de la racialitat en el cant i l'expressió vocal del R&B dels 90s-2000s

Treball de Fi de Grau presentat per
Jemima Daniels Luque

Tutor/s
Sílvia Martínez García

Bellaterra, Juny 2026

Agraïments

Vull expressar el meu més sincer agraïment a la meva tutora, Sílvia Martínez García, per la seva paciència, orientació i el suport constant al llarg de l'elaboració d'aquest treball. Les seves indicacions han estat de gran utilitat per donar forma a aquesta recerca i per ajudar-me a enfocar amb perspectiva musicològica la complexitat de la racialització vocal.

També vull agrair a totes les persones que, d'una manera o altra, m'han acompanyat durant el procés de recerca, oferint-me la seva ajuda i suport. Finalment, vull donar les gràcies a la Universitat Autònoma de Barcelona i, molt especialment, al Departament d'Art i Musicologia per haver-me proporcionat els estudis i l'espai acadèmic necessaris per poder desenvolupar aquest projecte amb les eines adequades.

Resum

Aquest treball analitza la construcció cultural de la racialització de la veu en el gènere R&B nord-americà durant el període 1990-2000. Partint de la hipòtesi que la raça no és una qualitat biològica inherent a la veu, sinó una percepció construïda mitjançant l'escolta, la recerca examina els mecanismes tècnics, estilístics i expressius que codifiquen nocions d'autenticitat racial en la música popular. Mitjançant l'anàlisi de casos d'estudi de Destiny's Child, Christina Aguilera i Justin Timberlake, el treball explora la relació entre la producció musical i la recepció mediàtica que tendeix a naturalitzar aquests recursos com a "instint" o "talent racial". Els resultats posen de manifest que la racialització de la veu és el resultat d'una construcció social condicionada per factors culturals, mediàtics i de poder en la indústria musical.

Paraules clau: R&B, racialització, veu, performativitat, estudis culturals, autenticitat, *sonic color line*.

Resumen

Este trabajo analiza la construcción cultural de la racialización de la voz en el género R&B estadounidense durante el período 1990-2000. Partiendo de la hipótesis de que la raza no es una cualidad biológica inherente a la voz, sino una percepción construida mediante la escucha, la investigación examina los mecanismos técnicos, estilísticos y expresivos que codifican nociones de autenticidad racial en la música popular. Mediante el análisis de casos de estudio de Destiny's Child, Christina Aguilera y Justin Timberlake, el trabajo explora la relación entre la producción musical y la recepción mediática que tiende a naturalizar estos recursos como "instinto" o "talento racial". Los resultados ponen de manifiesto que la racialización de la voz es el resultado de una construcción social condicionada por factores culturales, mediáticos y de poder en la industria musical.

Palabras clave: R&B, racialización, voz, performatividad, estudios culturales, autenticidad, *sonic color line*.

Abstract

This paper analyzes the cultural construction of voice racialization in the American R&B genre during the 1990-2000 period. Starting from the hypothesis that race is not a biological quality inherent in vocality, but rather a perception constructed through

listening, the research examines the technical, stylistic, and expressive mechanisms that encode notions of racial authenticity in popular music. Through case studies of Destiny's Child, Christina Aguilera, and Justin Timberlake, the work explores the relationship between music production and the essentialist media reception that tends to naturalize these vocal resources as "instinct" or "racial talent." The results show that voice racialization is the product of a social construction conditioned by cultural, media, and power factors within the music industry.

Keywords: R&B, racialization, voice, performativity, cultural studies, authenticity, *sonic color line*.

ÍNDEX

1. Introducció.....6
1.1. Justificació del tema i motivació personal..... 6
1.2. Pregunta de recerca i hipòtesi inicial.....6
1.3. Objectius generals..... 7
1.4. Objectius específics.....7
1.5. Estat de la qüestió.....7
2. Marc teòric.....9
2.1. La construcció cultural de la veu en l'escolta..... 9
2.2. Estudis de racialització i identitat.....10
2.3. Teoria de la veu i performativitat vocal.....11
3. Metodologia.....12
4. Anàlisi dels casos d'estudi.....15
4.1.1. Destiny's Child – "Say My Name" (1999).....15
4.1.2. Christina Aguilera – "Genie in a Bottle" (1999).....23
4.1.3. Justin Timberlake – "Cry Me a River" (2002)..... 32
5. Conclusions..... 40
6. Bibliografia..... 41
7. Annexos..... 44

1. Introducció

1.1. Justificació del tema i motivació personal

El tema del treball tracta sobre l'anàlisi de com es construeix, percep i entén la racialitat a través de l'expressió vocal dins del gènere R&B nord-americà dels anys noranta als dos mil. Aquest període és molt important i interessant perquè aquest gènere es va fer molt popular i la seva estètica vocal està associada socialment a la cultura negra. Això constitueix un àmbit que permet estudiar com les veus són llegides culturalment i com aquestes lectures van influint i canviant contínuament la percepció de què és l'"autenticitat"" racial.

L'interès musicològic d'aquest tema es basa en el fet de saber el perquè la música popular afroamericana ha tingut percepcions racialitzades des dels seus inicis. També considero que la veu com a instrument portador de codis racials continua sent un àmbit poc explorat, especialment en el cas del R&B convencional. Em sembla interessant entendre quins elements vocals es perceben com a racialitzats i com es construeixen aquestes sensacions que es relacionen directament amb els processos de construcció identitària i les dinàmiques de poder cultural.

A més, la meva motivació també es relaciona amb una experiència personal dins l'àmbit de la pràctica musical en el context educatiu del batxillerat, en què aquestes associacions entre veu i racialitat es manifestaven constantment. Durant la pràctica vocal en una assignatura, es feia servir de forma recurrent l'expressió "cantar com negres" i s'ens demanava que cantéssim com a tal. Aquest episodi posa en evidència com certes expectatives sonores estan condicionades per prejudicis racials i la percepció del cos que canta.

1.2. Pregunta de recerca i hipòtesi inicial

La pregunta de recerca que genera aquesta investigació planteja quins tipus de mecanismes (tècnics, estilístics i expressius) i trets vocals contribueixen a construir la idea d'"autenticitat racial" en les veus del R&B del període 1990–2000?

La hipòtesi inicial és que la raça o la idea "d'autenticitat racial" no està en la veu, sinó que aquesta percepció és una construcció social i cultural. Aquesta construcció parteix de l'escolta d'uns trets vocals específics i discursos mediàtics.

1.3. Objectius generals

- Analitzar com es construeix la percepció de racialitat a la veu en el R&B dels 90s-2000.
- Examinar els mecanismes vocals que contribueixen a codificar nocions d'autenticitat racial.

1.4. Objectius específics

- Identificar quins trets vocals (tècnics, estilístics i expressius) són socialment associats a identitats racials concretes i l'origen i el context de la interpretació d'aquests mecanismes vocals.
- Investigar com els crítics, la indústria musical i la societat en general han llegit i reforçat aquestes associacions.
- Explorar la relació entre representació vocal, identitat, mercat i discurs mediàtic.

1.5. Estat de la qüestió

L'estudi de la racialització de la veu i de l'expressió vocal en la música popular contemporània és un camp d'investigació interdisciplinari que s'ha anat consolidant en les darreres dècades. Per entendre l'estat actual d'aquesta qüestió, cal revisar la literatura acadèmica a través de quatre eixos principals: la història i significació de la música afroamericana, les dinàmiques d'apropiació identitària, la perspectiva interseccional de gènere i, finalment, la percepció auditiva de la raça.

En primer lloc, pel que fa a l'estudi de la música afroamericana com a constructe cultural, investigacions com la de Rose (1994) a *Black Noise* és important per demostrar que gèneres urbans com el hip-hop o el R&B no es poden separar de la realitat sociopolítica de la comunitat negra nord-americana. En aquesta mateixa línia, Ramsey Jr. (2003) a *Race Music* aprofundeix en com la música funciona com un intercanvi cultural que construeix comunitat i memòria. Aquesta idea de la música com a reflex de les vivències i de resistència política la comparteix Evans (2010), que veu les pràctiques musicals afroamericanes com un mirall directe del dia a dia i de les lluites d'aquesta comunitat. Tanmateix, un dels autors més crítics respecte a com s'ha construït la història d'aquesta música és Radano (2003). A *Lying up a Nation*, Radano explica que la idea de la "música negra" ha estat sovint mitificada i descrita

històricament des del discurs hegemònic blanc, el qual li ha atribuït un caràcter de "pur sentiment" o instint, deixant de banda el treball tècnic i racional que hi ha al darrere. Tenir això en compte és important per comprendre per què la indústria musical continua traient profit d'aquestes idees prefixades sobre què és "autèntic".

Un segon tema de la literatura rellevant per a aquest treball se centra en els processos d'apropiació i construcció de la identitat. Hall (1992) va analitzar com la "negritud" en la cultura popular no és una qüestió biològica tancada, sinó una identitat fluida que es va construint a través dels mitjans i les relacions socials. Partint d'aquest fet, altres investigadors han explorat què passa quan aquests codis s'extreuen de la seva comunitat d'origen. Aquí destaca l'aportació de Johnson (2003) a *Appropriating Blackness*, ja que explica com la indústria de l'espectacle permet l'apropiació, recontextualització i mercantilització d'elements culturals afroamericans per part d'intèrprets blancs generant tensions relacionades amb el privilegi i l'autenticitat.

En tercer lloc, els estudis recents han demostrat que la raça en la música popular no es pot entendre completament sense aplicar una mirada del gènere. Autores com Herrera Quintana han mostrat com figures paradigmàtiques del R&B i el pop (com és el cas de Beyoncé) es mouen en aquesta intersecció entre raça, gènere i mercat, argumentant que la identitat racialitzada no es pot separar de les expectatives sobre el cos, en aquest cas femení. Aquesta agència femenina també ha estat tractada per Keyes (2000), que parla de com les dones negres utilitzen la interpretació vocal i el seu lloc a l'espai per construir la seva identitat i empoderar-se. Posteriorment, el treball de Durham et al. (2013) sobre el feminisme dins del hip-hop reforça aquesta idea, demostrant com l'estètica urbana serveix com a eina discursiva per desconstruir narratives hegemòniques i estereotips històrics.

Finalment, l'eix més innovador i més relacionat al nucli d'aquesta recerca prové de les teories sobre la veu i els *sound studies*. Autors com Frith (1996) ja havien explicat que la música popular genera significats socials a través de la interpretació (*performance*) i de com el públic la rep. Més recentment, investigadors com Woods (2009) s'han fixat en com la manera de cantar, especialment en els gèneres urbans, actua com una eina directa de construcció identitària. No obstant això, l'aportació teòrica més significativa respecte a la percepció de la veu racialitzada l'aporten Eidsheim (2019) i Stoever (2011). D'una banda, Stoever (2011) introdueix el concepte de *sonic color line*, argumentant que les societats occidentals estan condicionades per associar

qualitats sonores específiques amb categories racials. D'altra banda, Eidsheim (2019) consolida aquesta idea afirmant que la raça no és quelcom inherent en la veu d'un intèrpret, sinó que és produïda a través de l'acte de l'escolta. L'autora qüestiona l'essencialisme auditiu i demostra com els oients assignen categories racials a la música basant-se en l'aprenentatge cultural i social de qui escolta, i no en la biologia de qui canta. Aquesta manera tan interessant d'entendre el so i la *performance* l'apliquen també investigadores com Jordán González (2022), qui valora com les característiques acústiques de la veu poden causar desconcert o subvertir normes socials en la seva recepció.

2. Marc teòric

2.1. La construcció cultural de la veu en l'escolta

La premissa principal d'aquesta recerca és que la raça no és una qualitat biològica inherent a la veu, sinó una construcció social i cultural que es materialitza en l'acte de l'escolta. Històricament, el discurs hegemònic ha tendit a essencialitzar determinades sonoritats, associant timbres, textures i mecanismes vocals a identitats racials concretes sota un fals supòsit de determinisme anatòmic. No obstant això, la musicologia contemporània demostra que els trets vocals no tenen un significat racial intrínsec, sinó que la seva lectura depèn dels marcs culturals, històrics i ideològics previs des dels quals els interpretem.

Per desmuntar aquest essencialisme biològic, és important recórrer a l'obra *The Race of Sound* de Eidsheim (2019). Eidsheim argumenta que el timbre vocal no és una qualitat acústica objectiva, sinó una "producció col·lectiva". Segons l'autora, el problema està en allò que anomena la "pregunta acusmàtica" (qui parla o qui canta?), davant la qual l'oient, influenciat d'un condicionament cultural, realitza una "escolta racialitzada". D'aquesta manera, s'assigna automàticament un cos i una procedència ètnica al so per tal d'encaixar-lo en categories preconcebudes. Per tant, la veu no "és" negra o blanca, sinó que és l'oient qui ha estat entrenat socialment per llegir la raça en determinades freqüències, vibratos o ornamentacions, transformant un fenomen acústic i tècnic en un mite biològic naturalitzat.

Aquest entrenament auditiu neutre. Stoever (2011), en el seu estudi sobre la política cultural de l'escolta, encunya el concepte de *sonic color line* (la línia de color sonora) per explicar com, la supremacia cultural i racial, no només opera en l'àmbit visual o

legal, sinó també en l'auditiu. Segons l'autora, l'audiència occidental està històricament entrenada per jerarquitzar els sons, creant una frontera invisible, però audible que associa determinats timbres, accents i "sons" a la negritud, per tal de diferenciar-los i separar-los de la suposada "neutralitat" de la veu blanca. Així, certs mecanismes poden actuar com a marcadors acústics que activen aquesta línia de color en la ment del públic.

Finalment, per entendre com aquestes associacions es consoliden i es difonen massivament, el model d'*encoding/decoding* (codificació i descodificació) establert per Stuart Hall (1980) és molt útil. Aplicat a la indústria musical, aquest model explica com els productors, les discogràfiques i els mateixos artistes codifiquen un missatge a través d'una sèrie de regles discursives i signes estilístics. No obstant això, Hall explica que no hi ha una correspondència necessària ni automàtica entre l'emissió i la recepció: per tal que el missatge tingui efecte, l'oient se l'ha d'apropiar i descodificar (*decoding*) atorgant-li sentit des de les seves pròpies estructures de coneixement. L'autor argumenta que, tot i que els signes tenen múltiples significats, la societat tendeix a imposar unes classificacions culturals. Aquestes "lectures preferides" porten implícit l'ordre institucional, polític i ideològic, fent que certes interpretacions semblin totalment naturals.

2.2. Estudis de racialització i identitat

Un cop establert que la raça s'atribueix a la veu mitjançant l'escolta, és necessari explorar com s'ha construït culturalment aquesta identitat "negra" en l'àmbit de la música popular, i com l'autenticitat racial es negocia, es performa i, en molts casos, es comercialitza. Els estudis a continuació ajuden a entendre la identitat com una construcció política, històrica i cultural en constant transformació i no com una essència fixa.

Hall (1992), a la seva obra *What Is This "Black" in Black Popular Culture?*, parla sobre els perills d'entendre la identitat negra mitjançant dicotomies simplistes o essencialismes reductors (allò "autèntic" enfront d'allò "inautèntic"). L'autor afirma que la cultura popular és un espai contradictori on l'estil, el cos i la representació esdevenen recursos vitals d'expressió i supervivència davant de processos històrics d'exclusió. En aquest sentit, la música popular negra no és un reflex biològic, sinó un repertori de memòria i resistència. En aquest sentit, Ramsey Jr. (2003), a *Race Music*,

argumenta que les pràctiques musicals afroamericanes com el bebop, el soul, el hip-hop o el R&B actuen com un "sistema o transacció cultural" on la música racialitzada proporciona un imaginari sonor compartit que construeix comunitat, alhora que serveix d'espai on la identitat es negocia i es posa en pràctica socialment.

Johnson (2003), mitjançant el concepte d'*appropriating blackness*, analitza com l'autenticitat racial és un constructe que s'utilitza sovint per obtenir capital cultural o reafirmar privilegis. En la indústria del pop convencional, l'apropiació de codis vocals afroamericans per part d'artistes no racialitzats suposa una recontextualització que sovint buida l'estil de la seva càrrega política i històrica.

Aquests processos de construcció identitària no poden entendre's sense incorporar una perspectiva de gènere. Dins de l'àmbit del R&B i el hip-hop, la intersecció entre raça i feminitat ha generat noves formes d'agència. Autores com Keyes (2000) han estudiat com les dones negres utilitzen la seva expressivitat vocal (l'articulació rítmica, l'ús estratègic del volum i la reivindicació del poder eròtic) per desafiar i desconstruir els estàndards hegemònics de bellesa i comportament. De manera similar, Durham, Cooper i Morris (2013) conceptualitzen el "feminisme percussiu" dins dels estudis del hip-hop, defensant que les artistes utilitzen l'estètica urbana per generar una dissonància que rebutja la "política de la respectabilitat" (*respectability politics*). Aquest marc interseccional és rellevant per analitzar com la interpretació vocal pot esdevenir una eina d'empoderament i una performance de resistència que desafia el masclisme de la indústria i les expectatives racials del públic.

2.3. Teoria de la veu i performativitat vocal

El tercer eix d'aquest marc teòric proposa superar l'anàlisi purament estructural de la música per entendre la veu com una pràctica corporal i performativa. Els trets vocals no són simples adorns acústics, sinó mecanismes portadors de significats socioculturals que configuren la identitat de l'artista i orienten la recepció de qui escolta.

Frith (1996), a la seva obra *Performing Rites*, estableix que en la música popular, l'acte de cantar és, abans que res, un acte d'actuació. La interpretació vocal és una posada en escena on l'artista construeix un personatge i transmet una actitud. Frith explica que el valor d'una cançó sovint es basa en la seva capacitat de sonar

"autèntica" i emocionalment transparent. Tanmateix, aquesta emoció no és el reflex directe de l'estat d'ànim del cantant, sinó el resultat d'una destresa tècnica i retòrica on l'intèrpret negocia significats socials i juga amb les fantasies culturals de l'audiència sobre què significa tenir *soul* o cantar "amb l'ànima", per exemple.

Tornant als estudis d'Eidsheim (2019), aquesta visió performativa entén la veu com una "coreografia del cos", ja que la veu és una "pràctica material" on intervenen músculs i patrons de respiració apresos que s'han modelat culturalment. Per tant, el so que cataloguem ràpidament com a "veu negra" és en realitat el resultat d'una coreografia física molt específica (una manera concreta de col·locar la laringe, de projectar l'aire, etc.) que els artistes han estudiat i assajat amb precisió.

A partir de l'anàlisi sobre la veu i la recepció crítica de González (2022), es pot observar el perill de reduir la veu a un mirall de la identitat biològica. L'autora proposa analitzar detalladament com els mecanismes vocals i el timbre poden generar "desconcert" o qüestionar normatives establertes. En utilitzar certs recursos, els intèrprets duen a terme el que Jordán defineix com a "performances de la vulnerabilitat" o processos de *genderplay* (jocs de gènere). Aquestes estratègies expressives permeten als artistes separar el so que emeten de la realitat anatòmica del seu cos, construint sonoritats que poden tant reafirmar com desestabilitzar les categories de masculinitat, feminitat o autenticitat racial dominants.

3. Metodologia

Per a aquest treball he utilitzat una metodologia qualitativa i interdisciplinària, combinant eines de l'anàlisi musicològica, l'anàlisi cultural, l'anàlisi crítica del discurs i els estudis sobre raça i identitat. L'objectiu ha estat abordar la veu no només com a fenomen tècnic, sinó com a construcció cultural situada dins d'un marc històric, social i mediàtic específic.

Pel que fa al primer objectiu d'analitzar com es construeix la percepció de racialitat a la veu en el R&B dels 90s-2000s, he combinat una anàlisi sonora i vocal dels enregistraments amb una anàlisi del discurs crític i mediàtic de l'època. Això ha inclòs l'estudi detallat de trets vocals que m'ha permès identificar els mecanismes sonors que posteriorment són percebuts com a racialitzats. Paral·lelament, he revisat crítiques, entrevistes i articles especialitzats per detectar com aquestes veus o trets han

estat descrits, interpretats i sovint essencialitzats. He fet una contextualització sociocultural que ha situat aquestes lectures dins dels processos històrics i mediàtics de construcció de la "negritud", així com una comparació entre els casos dels artistes.

El segon objectiu ha estat examinar els mecanismes vocals que contribueixen a codificar nocions d'autenticitat racial negra. L'anàlisi sonora i vocal han estat de gran importància per a aquest apartat. Per abordar-ho, he utilitzat l'anàlisi performativa de la veu, basant-me en els plantejaments de Nina Sun Eidsheim i Laura Jordán, que entenen la veu com un acte performatiu en què intervé el cos, la intenció, el context i la recepció. Això m'ha permès comprendre com determinats recursos tècnics no només produeixen un so, sinó que activen lectures culturals específiques sobre autenticitat, emoció i identitat. La comparació entre artistes ha contribuït a evidenciar com un mateix recurs vocal pot ser interpretat de manera diferent segons el cos racialitzat que el produeix. Això es relaciona amb l'objectiu d'identificar els trets vocals associats socialment a identitats racials concretes, que s'ha dut a terme mitjançant l'anàlisi sonora detallada. Aquests dos objectius també s'han relacionat amb la recerca de crítiques, entrevistes, premsa, comentaris i articles de l'època per detectar discursos racialitzats sobre la veu.

La investigació sobre com crítics, indústria i societat han reforçat aquestes associacions s'ha basat principalment en una anàlisi crítica del discurs i en una anàlisi mediàtica, estudiant el llenguatge utilitzat per descriure les veus. Finalment, per explorar la relació entre representació vocal, identitat, mercat i discurs mediàtic, he fet una anàlisi de la indústria musical a través dels casos, observant com el màrqueting i les categories comercials contribueixen a consolidar i reforçar determinades lectures racialitzades de la veu.

La selecció de tres casos d'estudi es basa en l'interès d'analitzar la veu com a espai de construcció cultural i racial dins del R&B i el pop convencional de finals dels anys noranta i principis dels 2000. A partir de les veus d'aquests artistes en aquestes cançons es pot observar com determinats trets tècnics, a banda de ser recursos musicals, també són marcadors socials que intervenen en la construcció de nocions d'autenticitat, negritud, gènere i apropiació cultural.

La tria dels exemples no es basa només en la seva popularitat o representació dins del gènere, sinó també a la voluntat d'incloure situacions diverses que permetin analitzar

la percepció racialitzada de la veu en contextos diferents. Cada cas s'ha escollit perquè posa en joc un tipus específic de relació entre tècnica vocal, identitat racial percebuda, discurs mediàtic i context industrial, fet que permet observar com la racialització de la veu no es produeix sempre de la mateixa manera.

A través de l'elecció del cas "Say my name" de Destiny's Child, podem veure un moment de transició en el R&B contemporani: la fusió de l'herència vocal afroamericana amb una producció pop d'alta precisió tecnològica. A partir de l'anàlisi musical detallada d'aquesta cançó, es pot observar que molts dels elements que són percebuts com a marcadors d'"autenticitat negra" no són exclusivament naturals ni espontanis, sinó que formen part d'un procés tècnic, estilístic i productiu controlat.

Amb "Genie in a bottle" de Christina Aguilera, podem observar com, un exemple de pop adolescent de finals dels noranta, incorpora codis vocals històricament associats a la música afroamericana en una artista blanca. Considero que aquest cas és important perquè permet estudiar com una veu pot ser percebuda com a "soulful" o associada a codis del soul independentment del cos racialitzat que la produeix. Això es veu clarament reflectit a la seva recepció mediàtica: diversos comentaris en articles, pàgines web i fòrums, posen en evidència aquesta percepció racialitzada, en què s'atribueix una "veu negra" al seu cos blanc. De fet, Aguilera és un dels casos femenins més representatius i paradigmàtics per il·lustrar aquesta dissociació entre l'emissió sonora i la identitat visual. *Genie in a bottle* permet analitzar la relació entre veu, identitat, recepció mediàtica i construcció cultural de l'autenticitat racial dins de la indústria pop, així com els processos d'apropiació i recontextualització de codis vocals afroamericans en el pop blanc comercial.

Per acabar, analitzar "Cry me a River" de Justin Timberlake em permet explicar la veu com a *performance*, ja que puc mostrar com l'ús de determinats recursos propis del R&B i el gòspel serveix s'utilitzen en aquest cas per fabricar una imatge de vulnerabilitat. També considero que aquest exemple em serveix per establir un contrast de gènere directe amb Christina Aguilera.

4. Anàlisi dels casos d'estudi

4.1.1. Destiny's Child – "Say My Name" (1999)

La cançó "Say My Name" (1999)[1], interpretada per Destiny's Child (un grup format en el seu moment per Beyoncé, Kelly Rowland, LeToya Luckett i Michelle Williams) i produïda per Rodney Jerkins (Darkchild), forma part del R&B comercial de finals dels anys noranta, un estil que es caracteritza per la combinació de producció digital, influència del gòspel, del soul, i la presència de tècniques vocals pròpies de la tradició afroamericana adaptades a un context de música pop.

Timbre, textura i *layering* vocal

El timbre de la veu principal es diferencia del cor per la seva presència i efecte en el pla sonor. Es pot observar auditivament que les veus en conjunt del cor apareixen doblades i processades, o sigui que s'han enregistrat diverses vegades, cosa que contribueix a crear creant una textura més densa. Aquest procediment anomenat *layering* a través de la multipista, permet construir aquesta densitat sonora.

Les diverses capes superposades enregistrades per separat que formen la textura vocal són:

- La veu principal (Beyoncé).
- Veus que s'escolten com a ecos i *ad-libs*.
- Les harmonies en terceres i en quintes del cor que solen fer la funció de resposta a la veu principal.

Podem apreciar aquest recurs constantment al llarg de tota la cançó, però sobretot en les tornades acompanyat de la panoramització estèreo de les veus, on la textura és col·lectiva i homogènia, mentre que als versos on canta Beyoncé apareix sola o amb molt poc suport.

L'alternança de la veu solista amb el cor estableix un contrast estructurat durant tota la cançó, ja que la veu principal transmet el discurs narratiu que es vol emfatitzar, mentre que el grup dona un suport molt més emocional. Aquesta separació dels plans també estableix una jerarquia vocal al llarg de la cançó.

---

[1] Destiny's Child. (1999). *Say My Name* [Cançó]. En *The Writing's on the Wall*. Columbia Records. Base de dades Discogs: Destiny's Child – The Writing's On The Wall | Releases | Discogs. Enllaç de reproducció en streaming: https://www.youtube.com/watch?v=sQgd6MccwZc. Per a consultar les dades discogràfiques i d'enregistrament detallades d'aquesta peça, vegeu l'Annex.

Timbre i veu de la solista (Beyoncé)

Beyoncé, que majoritàriament interpreta la veu principal, es mou en un registre mitjà-agut, amb un timbre estable i potent. Controla la veu amb molta precisió, projectant-la de manera uniforme. En aquest registre, sovint utilitza la seva veu de pit, produint un efecte que transmet la sensació d'autoritat, seguretat i control.

El so és molt clar i net, amb un control de l'aire molt rigorós i una afinació molt controlada fins i tot en moments de fragments amb una articulació ràpida. També s'utilitza el recurs del vibrato, però no de forma excessiva, sinó que és un vibrato curt i controlat al final de les frases. Aquest fet crea la sensació de precisió vocal.

Ornamentació vocal

L'ornamentació vocal és moderada però constant. Els principals tipus d'ornamentació que apareixen són:

- Melismes
- Anticipacions rítmiques
- Doblatge de la veu per reforçar determinades paraules
- Ad-libs
- Escales ascendents i descendents

Els melismes apareixen de forma moderada, ràpids, precisos i de curta durada majoritariement sobretot al final de les frases i reforcen l'expressivitat en relació amb el significat de la lletra. A partir de la part de la tornada final s'intensifiquen mitjançant els *ad-libs*.

Fraseig rítmic i *staccato*

Un dels elements més característics de la veu en aquesta peça musical és el fraseig sincopat, especialment en els versos de Beyoncé, on canta amb una dicció és molt marcada i l'atac de les notes és net i directe. La seva veu sovint talla les síl·labes de forma abrupta i imita el patró rítmic de la base. Aquest tipus de cant sil·làbic i percussiu també es pot descriure com un fraseig en *staccato*, en què les paraules es reciten entre pauses, però de manera ràpida en frases curtes que recorda al hip-hop o rap, ja que la veu no segueix només la melodia, sinó també el ritme de la producció fent una funció més percussiva.

Relació entre veu, lletra i expressió

A través de la lletra, la veu construeix un significat emocional. La lletra tracta sobre temes de fidelitat, identitat i sospita, a partit d'una interpretació vocal que transmet seguretat, control i afirmació en comptes de fragilitat i indecisió. Per remarcar aquests significats s'utilitzen recursos expressius com:

- Accent fort en paraules importants
- Frases curtes i tallades
- Línies melòdiques ascendents
- Vibrato
- Repeticions
- Augment progressiu de la intensitat en els cors

Quan la lletra expressa exigència, l'atac és fort.

- Exemple: *"Say my name"*

Aquesta frase té un atac fort i directe que expressa una demanda, exigint que es digui el seu nom com a forma de validació de la identitat. La repetició constant de la frase crea una estructura circular que reforça aquesta idea de validació i transforma aquesta simple frase en un element estructural de la cançó.

Quan la lletra demana respostes, s'accentua el vibrato

- Exemple: *"why the sudden change"* i *"Say my name"*:

El vibrato genera aquesta sensació "d'inestabilitat controlada", ja que en comptes de haver una nota plana que sona estable, hi ha un moviment ràpid entre notes generant aquesta pressió i tensió. Produeix com un efecte d'insistència i demanda de respostes a través d'unes notes que ocupen més temps i espai.

La veu també mimetitza un interrogatori: En els versos en general, la veu és ràpida, cosa que reforça aquesta sensació *("at the crib with another lady?")*. Per una altra banda, amb aquest fraseig sincopat i articulació marcada transmetent una tensió i ansietat controlada amb aquesta sensació d'insistència.

El cant és sil·làbic i gairebé parlat: *"I'm not the one to sit around and be played", "Any other day, I would call, you would say"*. En contrast amb els versos, l'entrada de les

harmonies grupals a les tornades genera una sonoritat més expansiva, fent que aquesta sospita individual es transformi en una afirmació col·lectiva.

En el bridge, la intensitat augmenta i apareixen exclamacions rítmiques que poden recordar involuntàriament l'estructura de crida i resposta (*call and response*) pròpia del gòspel i de la predicació religiosa afroamericana. Mitjançant la repetició de *"Yeah"*, la veu fa aquesta crida i l'eco que produeix la paraula funciona com a una resposta, creant una dinàmica de validació personal.

Interacció grupal

En aquesta peça, la interacció entre les integrants és un recurs tant estètic com estratègic per transmetre autoritat, cohesió i sororitat. La mescla sonora estableix una jerarquia vocal marcada: Beyoncé actua com a solista principal, conductora del relat i càrrega emocional, mentre que la resta de membres fan de cor.

Aquesta manera d'organitzar els rols (una veu solista amb suport coral) va més enllà del pop comercial i connecta directament amb la tradició del gòspel i la música coral afroamericana. A "Say My Name" es pot relacionar amb la figura del predicador o solista, que expressa el conflicte o el patiment, i la de la congregació, que acompanya, reforça i dona força al missatge. D'aquesta manera es genera una sensació de veu col·lectiva on l'individu i el grup conviuen i es complementen.

L'element tècnic més destacat és l'homofonia rítmica en la tornada; l'ús de l'*staccato* en el patró sincopat exigeix una gran precisió que elimina la sensació de veus separades per crear un bloc sonor compacte. Així, s'equilibra el lideratge de Beyoncé amb la unitat del grup: la sospita individual es transforma en una declaració col·lectiva i empoderada, reafirmant el grup com una unitat compacta que utilitza la jerarquia vocal com a eina de resistència.

Discussió analítica i implicacions teòriques

La construcció cultural de la veu en l'escolta

Amb aquest cas es pot mostrar com la racialització de la veu és un procés cultural. Els mecanismes vocals que apareixen a la cançó no formen part exclusivament de cap raça, però sovint són interpretats des d'un sistema de significats que els associa a la música negra. Per tant, això implica que la "negritud" no es troba a la laringe de la

cantant, sinó en l'orella de qui escolta i en les convencions històriques que han categoritzat determinats timbres com a marcadors d'identitat.

Eidsheim (2019) afirma que la raça no es troba inherentment a la veu, sinó que es produeix en l'acte d'escolta. Segons l'autora, el timbre és una "producció col·lectiva" on l'oient, influenciat per marcs culturals, històrics i ideològics, realitza una "escolta racialitzada" que assigna un cos i una identitat ètnica al so. Aquesta "naturalització del timbre" estableix què s'interpreta com a natural o autèntic independentment de la realitat en el procés de la producció sonora. En el cas de Destiny's Child, l'ús de recursos propis del gòspel i del R&B fa que l'oient les interpreti dins d'un marc de negritud i espontaneïtat instintiva musical, encara que aquests elements estiguin integrats en un context i estructura de pop comercial.

Stoever (2011) descriu un fenomen molt interessant anomenat *sonic color line* (línia de color sònica) que és un procés pel qual determinats sons són associats culturalment a identitats racials concretes. Diu que la supremacia cultural ha entrenat l'oient occidental per a jerarquitzar i separar els sons segons la raça. Stoever argumenta que aquesta línia funciona com una frontera invisible, però audible que associa culturalment determinats timbres i "sorolls" a la negritud per a diferenciar-la de la suposada "neutralitat" de la veu blanca. Els recursos musicals utilitzats en cançons com "Say my name" funcionen com a signes i marcadors racials que activen aquesta línia de color en la ment de l'oient. Per exemple, el contrast entre la veu principal i les harmonies del cor, reforça aquesta "textura" i "profunditat racial".

El model d'*encoding/decoding* de Hall (1980) també és útil per entendre aquest procés. La producció musical codifica certs signes estilístics associats al R&B, i el públic els descodifica segons els seus coneixements culturals previs, que sovint coincideixen amb la lectura dominant. Llavors, l'oient accepta aquesta lectura que predomina "codi dominant" de la indústria i descodifica tots aquests mecanismes sonors com una expressió directa d'identitat negra. En fer aquesta lectura tan naturalitzada, el públic pot passar a interpretar la cançó únicament com una expressió biològica o ètnica.

Control tècnic davant la percepció racialitzada

A partir de l'anàlisi musical de la peça, es pot demostrar que en l'àmbit vocal està molt controlat i entrenat des del punt de vista tècnic, tant pel que fa a la producció

sonora com a la interpretació vocal, ja que els recursos musicals utilitzats tenen un treball de precisió darrere. La veu es presenta com un objecte sonor construït mitjançant processos tècnics de gravació, edició i mescla.

Tanmateix, aquesta realitat tècnica no sempre coincideix amb la manera com la veu és percebuda en el discurs cultural. Aquesta percepció està condicionada per categories racialitzades, estereotips o mites històrics que associen la música afroamericana amb l'expressivitat emocional i l'instint, en oposició a una suposada racionalitat tècnica vinculada a la música blanca. Radano (2003) explica que la noció de la música afroamericana com a "pur sentiment" és una construcció històrica que ha servit per negar la racionalitat, la teoria i l'aprenentatge que hi ha darrere d'aquestes produccions. La identitat racialitzada de la peça no es troba en les seves característiques acústiques, sinó en una forma d'escolta imposada que busca una connexió emocional "ètnica", ignorant processos industrials que converteixen la veu en un objecte sonor construït.

Aquesta tensió entre control tècnic i percepció d'autenticitat forma part d'un discurs més ampli dins de la música popular, en què la identitat sonora no depèn únicament de les característiques acústiques, sinó també del context social i cultural en què el so és interpretat i els discursos culturals que interpreten aquest tipus de so a través de categories racials. Rose (1994) descriu això com a un sistema d'escolta condicionat per categories de raça. Segons Rose, la música popular afroamericana és interpretada sistemàticament sota un prisma on l'autenticitat i l'emoció es consideren inherents a la identitat de l'artista, independentment del grau tecnològic aplicat. El discurs cultural "humanitza" els processos de producció complexos (com la veu estructurada i planificada de "Say My Name", fent que sons editats siguin percebuts com a expressions "naturals" o "soulful". Per tant, aquesta interpretació depèn d'un marc sociocultural que atribueix aquesta espontaneïtat a la veu racialitzada, mentre altres tècniques utilitzades similars podrien ser interpretades com a artificials o purament industrials en altres contextos.

Recepció mediática

Una revisió d'espais de debat general a internet com Reddit o Straight Dope, reflecteix a la percepció racialitzada general que tenen els recursos vocals analitzats a la peça. En aquests espais de discussió, quan es parla de la "veu negra", gairebé ningú

reconeix l'esforç tècnic ni la producció que hi ha al darrere, sinó que directament ho descriuen com un do genètic o una qualitat innata.

Aquesta negació de la racionalitat i l'aprenentatge tècnic encaixa amb allò que Radano (2003) descriu com la construcció històrica del "pur sentiment" atribuït a la música afroamericana. Bàsicament, la societat ha estat educada per escoltar la negritud com un fenomen de la "naturalesa" en lloc d'un producte de la "criança" (aprenentatge). Aquesta dicotomia es fa evident en les respostes d'usuaris a xarxes com Reddit, on, davant la pregunta general sobre per què certes veus sonen d'una manera específica, s'afirma categòricament:

> "No. Principalmente naturaleza y no crianza. Seguro que hay gente blanca con grandes voces y hay gente negra que no tiene buena voz para cantar. Sin embargo, los afroamericanos negros [...] generalmente tienen voces que suenan REALMENTE agradables, más que los cantantes blancos. ¿Creo que la palabra es Armónicos? Las voces de los negros tienen diferentes tonos fusionados en una sola voz y NO tengo idea de por qué [...]."

Aquest comentari és un exemple de reducció essencialista on l'oient confon un recurs de tècnica vocal amb l'anatomia. Quan l'usuari diu que sent "diferents tons fusionats en una sola veu", el que realment està escoltant són tècniques com el *layering* harmònic i els doblatges vocals que utilitzen precisament grups com Destiny's Child per exemple a les tornades de les seves cançons.

Altres usuaris intenten buscar on s'amaga acústicament aquesta suposada "essència":

> *"Black people's voices have a definite "blackness" to them - I'm referring specifically to the timbre or sound, before grammar, inflection, diction, etc. even come into play. This rules out the sociocultural answers [...] that are often given. So, what's the deal? Even the "whitest" sounding blacks - those doing professional voiceover [...] still "sound black"."*

Aquesta recerca d'una qualitat anatòmica mostra molt bé com funciona la línia de color sonora que teoritza Stoever (2011), ja que, segons l'autora, com a audiència occidental estem "entrenats" per separar i jerarquitzar els sons, associant certs timbres a la "negritud" per diferenciar-los de la suposada neutralitat que tindria la veu blanca.

A més, a la xarxa també hi ha usuaris que plantegen preguntes com: *"Why are black singers so good at doing runs?"* o assenyalen que escolten un determinat "*soul in their*

voice and music". Els melismes en el cas de “Say My Name” estan calculats i practicats, però sovint, aquest recurs en concret es descodifica pel públic no com una ornamentació estilística, sinó com un tret intrínsec a l'etnicitat de les cantants.

La qüestió de la naturalització del timbre també es fa present en els debats sobre la imitació i l’apropiació d’aquests recursos. La xarxa reflecteix aquesta dinàmica mitjançant usuaris no racialitzats que busquen adquirir aquest element sonor:

> “¿Es posible proyectar mi voz como una persona negra? [...] Supongo que el término que busco es "belting", pero he notado cómo ciertos artistas suenan "negros" (no hablo del ritmo) pero no lo son, por ejemplo, Guy Sebastian, Amy Winehouse.”

Aquest fenomen també es pot veure en consultes directes sobre tècnica vocal:

> “¿Cómo cantar como la gente negra? [...] Mi impresión es que la gente negra generalmente tiene un tono muy rico en todo tipo de registros, tanto en la cabeza como en el pecho. No sé por qué es esto. Tal vez sea por sus genes, la forma en que hablan o las técnicas de canto que usan [...] ¿Qué es exactamente lo que hay en su voz al cantar que los separa de la gente blanca?”

Tots aquests comentaris mostren clarament la idea principal d'aquesta recerca: la veu no té cap color biològic de naixement, sinó que és un objecte sonor relacionat amb la història i les representacions. Quan els usuaris per exemple detecten un bon domini de la veu de pit o noten un to molt "ric", el que realment estan identificant és una la tradició sonora heretada del cant gòspel o blues.

Conclusió

En conclusió, l'anàlisi de “Say My Name” mostra com la veu funciona com a fenomen acústic, pràctica tècnica i construcció cultural. L'estudi sonor ha permès comprovar que la interpretació de Destiny's Child es basa en un gran domini tècnic. Recursos com l'ús del *layering* vocal, les harmonies corals, el fraseig sincopat i els melismes demostren que ens trobem davant d'una sonoritat completament construïda a través d'assajos, edició digital i enginyeria d'estudi i no de qualsevol idea d'espontaneïtat absoluta. Tanmateix, l'audiència (condicionada per allò que Stoever (2011) anomena la "línia de color sonora") tendeix a descodificar tota aquesta retòrica

musical com si fossin signes naturals de la negritud, interpretant el treball tècnic com quelcom biològic o instintiu.

A més, la combinació entre l'autoritat narrativa de la veu solista de Beyoncé i el suport de la resta d'integrants crea una textura densa que transmet una idea de comunitat i empoderament col·lectiu. D'aquesta manera, el grup aconsegueix transformar una lletra basada en la sospita individual en una afirmació col·lectiva que connecta amb l'herència del gòspel, però produïda per al consum pop.

Per tant, aquest primer cas és rellevant perquè evidencia que la identitat percebuda a la cançó no deriva de l'acústica real de les veus, sinó dels significats culturals acumulats al llarg del temps. Relacionant l'anàlisi amb Eidsheim (2019), es confirma una idea central de la investigació: la raça no resideix a la laringe de les intèrprets. Al contrari, es genera en l'acte de l'escolta i de com un so és interpretat dins del seu context social, tal com demostren els comentaris del públic general a la xarxa, que sovint atribueixen aquests recursos a una suposada naturalitat.

4.1.2. Christina Aguilera – "Genie in a Bottle" (1999)

La cançó "Genie in a Bottle" (1999)[2], interpretada per Christina Aguilera i produïda per Steve Kipner, David Frank i Pamela Sheyne, és un dels exemples més representatius del fenomen del *Teen Pop* de finals dels noranta. Aquest gènere es caracteritza per una producció comercialitzada dirigida al públic adolescent, amb estructures simples, melodies enganxoses i molta presència de producció digital.

Aquesta peça destaca dins del seu context perquè incorpora de manera clara codis vocals i estètics del R&B contemporani i del soul, integrant-los dins d'una estructura pop controlada. Aquesta combinació situa la cançó en una zona híbrida entre el pop comercial i les influències afroamericanes del soul, el blues i el gòspel.

Textura vocal i *layering*

En aquesta peça, el disseny de la textura vocal es basa principalment en la multiplicació de capes de la mateixa veu de la intèrpret. Tot i això, aquesta densitat no es manté durant tota la cançó: La producció juga amb l'addicció i la retirada de diferents capes enregistrades per separat, generant contrastos clars entre seccions:

[2] Aguilera, C. (1999). *Genie in a Bottle* [Cançó]. En *Christina Aguilera*. RCA Records. Base de dades Discogs: https://www.discogs.com/es/master/101292-Christina-Aguilera-Christina-Aguilera. Enllaç de reproducció en streaming: https://www.youtube.com/watch?v=kIDWgqDBNXA. Per a consultar les dades discogràfiques i d'enregistrament detallades d'aquesta peça, vegeu l'Annex.

- La veu principal (Christina Aguilera).
- Doblatges de la veu (*double-tracking*) a l'unís on per donar-li més presència.
- Harmonies en segones i terceres paral·leles que creen un efecte de petit cor.
- Vocalitzacions rítmiques i *ad-libs* de fons.

Als versos, la veu d'Aguilera es manté sense doblatges i al centre mitjançant un processament sec (*dry processing*) que crea una sensació d'intimitat i proximitat. Tot i això, al segons vers per exemple, s'aplica una tècnica de *layering* harmònic o autoharmonització a la paraula *"me" ("someone who needs me")*: Se superposen diferents capes de la seva pròpia veu afegint segones i terceres paral·leles que creen un efecte de petit cor que fa encara més gran la textura sonora.

A mesura que arriba a les tornades i post tornades, a la producció s'introdueix un *layering* harmònic molt més dens. Aquesta alternança genera un contrast entre la senzillesa dels versos i el so més dens de les seccions principals, acompanyant musicalment el que descriu la lletra.

Aquesta densitat vocal arriba al seu punt màxim cap al final de la cançó. A la tercera pretornada, es torna a utilitzar el doblatge per reforçar la línia melòdica i fer la textura més intensa. En l'última tornada, també s'hi afegeixen doblatges amb petites variacions melòdiques que aporten més dinamisme i sensació d'expansió sonora. Com a contrast final, a la coda desapareix gairebé tot l'acompanyament instrumental i queda una textura pràcticament *a cappella* fins a l'última frase, on apareix un últim doblatge vocal.

Timbre i veu de la solista (Christina Aguilera)

La veu de Christina Aguilera destaca sobretot per realitzar contrastos tímbrics constantment. Als versos, utilitza un timbre més greu i dona a la veu una textura més aspre, fent servir el recurs del *vocal fry*, una tècnica on les cordes vocals vibren lentament per la poca sortida d'aire i falta de tensió que crea un so més ronc i trencat, fent-ne ús a la majoria de les frases del primer vers i sobretot a l'inici.

La dinàmica canvia a les tornades, on la cantant desenvolupa la tensió a través del *belting*, projectant la veu de pit cap als aguts amb molta més potència, força i intensitat i transmetent seguretat i control. Més endavant, als moments més àlgids de

la cançó, també mostra un gran domini tècnic amb notes agudes interpretades amb veu de cap, que es pot apreciar a la tornada final en algunes interjeccions.

Ornamentació vocal

L'ornamentació vocal de la peça, a banda de ser decorativa, funciona com una eina expressiva que barreja l'estructura típica del gènere Pop amb l'estètica del R&B. Els principals tipus de recursos que destaquen són:

- *Vocal flips* o *vocal catches* (petits "trencaments" vocals intencionats).
- Melismes (sobretot al final de les paraules, alguns ràpids i altres descendents).
- Ad-libs en *belting* i fraseig proper a la parla *(speech-like singing)* o estil *spoken-word*.

La introducció de la cançó ja comença des del primer moment amb un melisma cantat amb veu de falset, mentre que els ad-libs de fons fan petites intervencions. Durant el primer vers, la línia melòdica descendent acostuma a acabar amb petits melismes.

A l'inici del segon vers, el *vocal flip* que s'utilitza genera l'efecte d'un petit "trencament" a la veu que simula un esquinç emocional, aportant una sensació de cruesa i franquesa. Al llarg d'aquest mateix fragment, també apareixen melismes al final de les paraules. A la segona tornada, s'incrementa la densitat ornamental amb més melismes i ad-libs.

Fraseig rítmic i articulació sil·làbica

En alguns moments, Aguilera articula les síl·labes de manera que la seva veu gairebé funciona com un instrument de percussió. A les posttornades, canta vocalitzant de manera sincopada en un registre greu quan executa sons com *"Mm"* i en fragments com *"Come, come, come on"*, la veu es fragmenta, creant un efecte similar al *scratching* dels DJs. A mesura que la cançó avança i la tensió augmenta, especialment a la tercera pretornada, la veu es torna menys fluida i adopta una articulació sil·làbica molt més marcada, fent que els atacs de cada paraula es tornin directes i rítmics.

Relació entre veu, lletra i expressió

L'expressivitat vocal i la producció tecnològica es combinen amb la narrativa de la lletra, la qual gira al voltant de la metàfora del "geni": el desig que està contingut i

atrapat i la necessitat d'establir límits clars pel que fa al consentiment. Des del principi, aquesta veu que comença fent un melisma en veu del falset, crea una sensació d'intimitat i seducció abans que comenci la narració. Sonorament, hi ha una manipulació constant de l'espai acústic i del contorn melòdic:

- Filtres d'equalització (*high-pass filter*).
- Contrastos d'atac i volum.
- Efectes de *delay* (eco rítmic).
- Direccionalitat melòdica.

Quan la lletra expressa exigència, l'atac vocal és més fort i directe.

- **Exemple:** *"You gotta rub me the right way"* o *"You gotta make a big impression"*.

En aquests moments no hi ha filtre la intèrpret passa a cantar amb *belting*, transmetent una transició del dubte cap a una actitud més segura i de control que reforça també el canvi emocional de la lletra, que parla d'establir les seves pròpies condicions dins la relació. L'acte de posar límits *("But that don't mean it's gotta be tonight")* s'entén millor quan es contrasta amb el desig físic *("Hormones racin'")*. A més, el vocal flip inicial aporta una sensació de vulnerabilitat, mentre que el *layering* harmònic a *"me" ("someone who needs me")* crea l'efecte de petit cor que representa la necessitat d'una connexió emocional real i no només física.

Discussió analítica i implicacions teòriques

Estudis de racialització i identitat

L'estudi de "Genie in a Bottle" explora com es construeix la identitat racialitzada mitjançant la dissonància entre la imatge visual de l'intèrpret i el seu imaginari sonor. Tal com planteja Hall (1992), la identitat "negra" no és una categoria biològica fixa, sinó que es tracta d'una construcció històrica, cultural i política que constantment es negocia i es transforma, alhora que travessa diferents factors com la classe o el gènere. En aquest sentit, la música popular es converteix en un dels principals espais on aquesta identitat es codifica, es transmet, es redefineix i també es qüestiona.

De fet, Hall (1992) explica que la cultura popular negra és un espai necessari i també contradictori que no es pot entendre a partir dicotomies simplistes, reduccionistes o d'oposicions binàries com autenticitat versus inautenticitat. A més, destaca que, en aquests repertoris culturals, l'estil acaba adquirint una importància central en la construcció de significat, ja que la música funciona com una estructura molt important de la vida cultural i el cos esdevé un recurs de representació i expressió davant dels processos històrics d'exclusió. En el cas de Christina Aguilera, s'evidencia una dissonància entre la seva imatge visual d'adolescent pop (una noia blanca, rossa, "normativitzada" i lligada al consum de masses de finals dels noranta) i l'imaginari sonor que performa. La cantant realitza contrastos tímbrics constants a través de recursos que contribueixen a construir una identitat sonora que trenca amb les expectatives associades a la seva imatge pública.

Per altra banda, Ramsey (2003) argumenta que les pràctiques musicals afroamericanes (com el R&B o el soul) actuen com a portadores de memòria cultural, contribuint a la creació d'un imaginari sonor que proporciona sentit i identitat a les comunitats. Aquesta memòria es produeix a través d'allò que Ramsey descriu com un "sistema o transacció cultural" on les pràctiques musicals populars no només reflecteixen l'etnicitat, sinó que també són espais on els aspectes de la identitat es negocien, es representen, i es posen en pràctica socialment. Musicalment, aquesta memòria actua a la cançó mitjançant la construcció polifònica i el disseny de la textura vocal: el *layering* harmònic que crea un efecte de petit cor i els melismes són codis que connecten directament amb l'herència del gòspel.

Així mateix, la peça també s'associa amb les dinàmiques d'empoderament i identitat femenina. Autores com Keyes (2000) han estudiat com les dones dins de la cultura hip-hop i de la música popular han utilitzat la seva expressivitat vocal, una imatge d'independència i l'ús de l'articulació rítmica sincopada per qüestionar les narratives dominants i construir espais propis d'agència i identitat. Keyes explica aquesta agència descrivint com la representació de la "dona forta" permet a les artistes negres utilitzar les seves actuacions com a mitjà per desafiar, desconstruir i reconstruir visions alternatives de la seva identitat. En "Genie in a bottle", aquesta reivindicació s'evidencia quan la lletra expressa exigència: l'intèrpret deixa d'utilitzar filtres i recorre al *belting* amb un atac vocal intens i directe, un recurs que reforça la representació del control sobre les seves pròpies condicions i límits emocionals.

En aquest context, Durham et al. (2013) parlen sobre la importància d'articular una consciència feminista que utilitzi la cultura i l'estètica urbana com a espai d'intervenció per qüestionar els sistemes de poder i representació. Aquestes autores situen aquesta forma de resistència dins de la "teoria feminista del hip-hop", dient que es tracta d'una forma de pensament compartida per una generació que rebutja conformar-se amb les limitacions i la vigilància de la "política de la respectabilitat" (*respectability politics*), la qual tradicionalment reprimeix l'agència sexual de les dones negres (pp. 724-725). El que proposen és el que anomenen un "feminisme percussiu" *(percussive feminism)*, que utilitza les contradiccions culturals per generar una dissonància productiva que pot ajudar a transformar les estructures hegemòniques heteropatriarcals, sense renunciar al gaudi ni a les diferències interseccionals (pp. 723-724). Tanmateix, aquestes expressions de resistència es recontextualitzen completament en aplicar-se a un producte pop dissenyat per a una intèrpret aliena a la comunitat d'origen d'aquests codis.

En aquest sentit, a “Genie in a Bottle” es pot interpretar aquesta dissonància productiva a través d’aquesta combinació entre un producte pop amb recursos vocals i expressius propis de l’estètica R&B i el gòspel. Aquests recursos observats a l’anàlisi es poden entendre com una apropiació d’aquests codis vocals que poden construir una veu que es percep més intensa i emocional.

Appropriating Blackness en pop

La integració d'aquests mecanismes vocals que utilitza Aguilera en un gènere que fusiona el pop i el R&B ens introdueix en el fenomen de l'apropiació de la "negritud" (*appropriating blackness*). Com menciona Johnson (2003), l'autenticitat racial no és inherent al cos, sinó un constructe discursiu i performatiu que es pot apropiar, reinterpretar o comercialitzar en diferents contextos (sovint per generar capital cultural o per marcar fronteres d'inclusió i exclusió). L’autor explica que, segons Regina Bendix, l'"autenticitat" és un constructe dicotòmic que s’ha creat precisament en oposició al que es considera “fals”, i que la negritud funciona com un signe canviant que diferents grups manipulen i s'apropien constantment per obtenir validació o reafirmar els seus marcs ideològics (p. 3). Quan persones blanques interpreten formes de cantar o recursos vocals que habitualment s’associen a la negritud o música negra, aquesta pràctica no es pot separar de la història de les

relacions i desigualtats racials. Per aquest motiu, l'apropiació d'aquests codis culturals es converteix en una qüestió complexa que sovint genera debat sobre el privilegi racial, la representació de cultures que no són pròpies i les relacions de poder entre diferents grups socials. Segons Johnson, històricament els americans blancs han pres formes culturals que no els pertanyen per exotitzar o fetitxitzar la negritud, en el que s'ha denominat "menjar-se l'Altre" *(eating the other)* on aquesta apropiació serveix sovint perquè les persones blanques incorporin elements culturals que consideren com a diferents, més autèntics, atractius o interessants, o bé per obtenir beneficis econòmics en una indústria que converteix la identitat negra en un producte comercial (p. 4).

En el cas d'Aguilera, aquesta apropiació no es manifesta únicament a través de recursos vocals concrets com l'abundant ús de melismes, *belting* o el *vocal fry*, sinó també en la producció global d'una densitat sonora que constantment remet a imaginaris associats a la música negra o, com s'ha mencionat molts cops, més concretament al gòspel: la densitat creada pel *layering* harmònic evoca l'estètica d'un cor de gòspel o d'església i això pot transmetre una càrrega emocional de la interpretació que contribueix a produir una sensació d'autenticitat i profunditat expressiva que històricament s'associa a la música afroamericana. Llavors, tal com planteja Johnson (2003), l'autenticitat no resideix en el cos de l'intèrpret sinó en els significats culturals que els oients associen a determinades formes de representació. Així, la veu d'Aguilera pot ser percebuda com a més "autèntica", "profunda" o "soul ful" no per la seva identitat racial, sinó perquè utilitza recursos vocals i expressius que l'imaginari col·lectiu pot vincular a aquell context. A més, la producció tècnica contribueix a aquesta operació de comercialització descrita per Johnson. Els efectes com els filtres d'equalització o els *delays* permeten adaptar codis expressius associats a la música negra a un producte destinat al consum massiu i aportant un valor comercial a la cançó.

Diferència entre lectura vocal i lectura corporal: Com la veu pot sonar "negra" en un cos no racialitzat

El cas de Christina Aguilera posa en evidència una dicotomia en l'estudi de la veu: la diferència entre allò que transmet el so de la veu per si mateixa i la identitat visual de qui l'interpreta. Com que, com a oients hem estat socialitzats per associar determinades freqüències, timbres i ornamentacions (com el *belting* o els melismes) a

la comunitat afroamericana, trobar-se aquests trets en el cos d'una adolescent blanca pot generar una forta dissonància cognitiva[3]. Aquesta dissonància mostra com la raça també es pot llegir a través del so. Per tant, quan el que s'escolta no coincideix amb les expectatives visuals que esperem d'aquella raça, els mitjans i discursos mediàtics reaccionen amb sorpresa i intenten posar una nova etiqueta a l'artista, sovint recorrent a termes com el *Blue-Eyed Soul*[4].

Recepció mediàtica

Aquesta percepció mediàtica racialitzada de la veu es fa evident en revisar què diu la crítica a través de diverses fonts, des d'espais especialitzats i la premsa generalista fins als fòrums on es recullen els comentaris d'usuaris. En aquests llocs, la seva veu és contínuament descrita a través de categories racials en comptes de parlar de paràmetres estrictament musicals. Per exemple, en l'àmbit dels blogs i la premsa digital, l'autora, cantant i productora Yona Marie, en el seu article titulat *"22 White Singers That Sound Black (Have Blue-Eyed Soul)"* (publicat el 16 de juliol de 2023), assenyala el següent sobre l'artista:

> *Christina Aguilera, though primarily known for her pop music, has a versatile voice with a lot of soulful vocal ornaments and power. Her powerful and soulful performances have been likened to those of African-American singers.*

Aquesta associació és tan directa fins i tot mitjans de premsa musical massius com *LOS40* arriben a descriure les seves actuacions separant explícitament com sona del seu aspecte físic. Ho podem veure en una galeria d'imatges (creada el 10 d'abril de 2008 i actualitzada el 26 de maig de 2023) titulada "Christina Aguilera, voz negra y cuerpo exuberante". En un altre exemple de premsa digital de notícies anomenada *El Universal*, un article publicat el 4 de juliol de 2021 (i actualitzat el 8 del mateix any) recorda el seu debut a Mèxic amb el titular: "El día que Christina Aguilera cantó por primera vez en México: 'Tiene voz de negra, pero cara de ángel'". Aquesta afirmació,

[3] Tensió, el malestar o el xoc mental que experimenta una persona quan rep dues informacions, idees o creences que es contradiuen directament entre si.

[4] El *Blue-eyed soul* ("soul d'ulls blaus") és un terme encunyat a la dècada del 1960 als Estats Units, utilitzat inicialment a les ràdios afroamericanes per descriure els artistes blancs que interpretaven música *soul* i *R&B*. En aquest context, el concepte il·lustra la racialització dels gèneres musicals, actuant com una etiqueta mediàtica dissenyada per categoritzar aquells intèrprets no racialitzats que s'apropien i executen amb precisió els marcadors vocals i estètics de la negritud.

a més d'evidenciar la racialització de la seva veu, contrasta la suposada puresa visual de ser un "àngel" amb la intensitat racialitzada de la seva veu.

En la plataforma *The Root*, per exemple, el periodista Noah A. McGee va publicar l'article "Songs We Mistakenly Thought Black People Sang" (17 de maig de 2023), on expressa aquesta dissociació cultural dient que *"Everyone and their mama should know by now that Christina Aguilera is white, but that voice says something else"*. Així mateox, Phenix S. Halley, en un article titulat "15 White Singers Who Sound Black" (del 22 d'agost de 2025), afirma:

> *Starting off strong, you have to admit that if you never saw what powerful vocalist Christina Aguilera looks like, you could believe that she's Black. Over the years, Aguilera has reminded us all of the true talent she has, and this tribute to James Brown is a testament to exactly that.*

Aquest discurs mediàtic es retroalimenta constantment amb el que diuen els mateixos usuaris a la xarxa: en plataformes de dubtes d'usuaris com el fòrum *Answers* (en una actualització del 12 de setembre de 2022 d'un usuari anònim) es veu com l'usuari es pregunta directament: *"Does Christina Aguilera have a black woman's singing voice?"*, i un altre usuari respon confirmant l'estereotip de manera gairebé instintiva al·legant: *"hell ya she does and dang can she sing kinda cool and weird how a white woman has a black woman's voice"*.

Conclusió

En resum, el cas de "Genie in a Bottle" permet observar com l'artista utilitza recursos com el *vocal fry*, el *belting*, els melismes i un fraseig de percussiu per donar forma al seu discurs. Totes aquestes tècniques, heretades històricament del gòspel i del R&B, estan dins d'una producció de pop adolescent amb filtres d'equalització i un *layering* molt precís, creant una sensació de profunditat emocional i de maduresa que pot xocar amb la imatge visual de la cantant.

Aquesta combinació estilística ens porta al debat sobre l'apropiació cultural que planteja Johnson (2003). El fet d'utilitzar aquests codis vocals permet que una cantant blanca i de gran consum pugui fer seva aquesta "aura d'autenticitat" i l'estètica de "tenir soul". D'aquesta manera, s'agafen uns recursos sonors amb una forta tradició

històrica i es recontextualitzen dins la indústria de masses, separant l'element musical del seu context sociopolític original per transformar-lo en una eina comercial. Tot i això, la interpretació d'Aguilera també actua com una eina d'agència: a través d'aquesta intensitat vocal i d'aquest "feminisme percussiu", l'artista aconsegueix reivindicar el control sobre el seu propi cos i desig, trencant en part amb imatge passiva que la indústria exigia a les noies pop joves d'aquella època.

Finalment, com s'ha vist als articles i fòrums, quan el públic i la premsa es troben amb aquesta dissonància, intenten resoldre-la recorrent a l'etiqueta del *Blue-Eyed Soul* o, directament, separant la veu del cos en afirmar que té "veu negra" en un cos blanc. Això confirma el que diu Hall (1992) sobre els perills de l'essencialisme: la societat general pot entendre aquesta "intensitat emocional" d'una música afroamericana com un tret biològic innat, però l'habilitat d'Aguilera per sonar d'aquesta manera demostra justament el contrari: el R&B i el soul són llenguatges musicals basats en un aprenentatge que es pot assajar, imitar i comercialitzar. Per tant, el suposat "color" de la veu no té res a veure amb l'anatomia de l'intèrpret, sinó que és l'audiència qui l'hi projecta basant-se en els seus propis prejudicis auditius.

4.1.3. Justin Timberlake – "Cry Me a River" (2002)

"Cry Me a River" (2002)[5], amb la producció de Timbaland i Scott Storch i la interpretació de Justin Timberlake, representa com l'artista utilitza un so molt més proper al R&B contemporani i a la cultura hip-hop durant el seu debut com a solista. [6]

Textura vocal i *layering*

La cançó mostra una arquitectura vocal que es construeix a partir de l'estratificació de pistes i l'autoharmonització, encara que al llarg de la peça no és sempre així, sinó que la producció afegeix i elimina capes de manera constant per generar contrastos molt marcats entre seccions:

[5] Timberlake, J. (2002). *Cry Me a River* [Cançó]. En *Justified*. Jive Records. Base de dades Discogs: Justin Timberlake – Justified | Releases | Discogs. Enllaç de reproducció en streaming: https://youtu.be/DksSPZTZES0?si=amy2y5NMTmpACoM8. Per a consultar les dades discogràfiques i d'enregistrament detallades d'aquesta peça, vegeu l'Annex.

[6] Cal afegir, que tot i que en l'anàlisi d'aquest cas s'examinen qüestions vinculades a la construcció de la masculinitat i els rols de gènere, un desenvolupament teòric i sistemàtic de caràcter interseccional (atès que les veus "negres" femenines no sempre arrosseguen les mateixes lectures culturals ni històriques que les masculines) ha hagut de ser deixat fora del marc general d'aquest treball per motius d'extensió i delimitació de l'objecte d'estudi.

- La veu principal (Justin Timberlake).
- Doblatges de la veu (*double-tracking*) que reforcen la melodia amb superposicions paral·leles i acords verticals densos a partir de l'apilament de múltiples enregistrament.
- Vocalitzacions rítmiques, ad-libs i preguntes i respostes entre la veu principal i els cors (*call and response*).

A la introducció i als primers versos, la veu es presenta més aïllada i directe. En canvi, a mesura que s'avança cap a la pretornada i la tornada, la densitat de les pistes augmenta fins a crear una massa sonora a través d'una acumulació de pistes que crea una textura més plena. Aquesta densitat polifònica destaca en paraules com *"him"*, on la superposició sobtada de capes genera un acord harmònic de gran densitat.

Per contrastar, la producció alterna amb moments de veu sense suport harmònic ni doblatge vocal al final de certes seccions, deixant la veu principal en primer pla. A la coda hi ha un gran canvi: la peça agafa una estructura de caràcter de pregunta i resposta on, un cor de múltiples veus, pren el protagonisme mentre l'intèrpret principal se situa com a solista fent ad-libs lliures per sobre d'aquest coral.

Al pont també es construeix una estructura de crida i resposta molt característica. Primer apareix un *"Oh"* interpretat per Timbaland (el productor de la cançó), al qual Timberlake respon immediatament amb un altre *"Oh"* molt més intens i proper a un crit. Al mateix temps, un grup de veus femenines també interpreta respostes vocals, creant una textura cada vegada més densa i dramàtica.

Timbre i veu del solista (Justin Timberlake)

El cantant mostra una veu de tenor líric, caracteritzada per una gran flexibilitat i una lleugera projecció nasal. La seva interpretació inicial es manté precisa i controlada, amb un timbre net i sense excessos expressius. Aquesta actitud es pot observar ja des del primer vers.

A mesura que la cançó avança cap a la tornada, la interpretació es desplaça progressivament cap a un registre molt més agut mitjançant una veu mixta. Això es percep especialment a la repetició de *"Cry me a river"*, on la interpretació guanya projecció i intensitat. Aquesta tendència continua a les seccions posteriors, on Timberlake realitza notes agudes amb veu de cap.

El canvi més significatiu arriba a la part final de la peça, on aquesta contenció inicial es relaxa i dona pas a una interpretació molt més emotiva. Destaca el gir dramàtic quan s'arriba al pont, quan Timberlake introdueix un trencament vocal emetent un segon *"Oh"* a mode de crit que contrasta amb el to contingut que havia mantingut fins aleshores. Aquest canvi culmina a l'última frase de la tercera pretornada i sobretot a la tornada final, moment en què abandona tota la fredor anterior i és aquí on apareix el *vocal cry* (plor vocal estilitzat), un recurs que imita o simula literalment les inflexions pròpies del plor humà per aportar una sensació més intensa de ràbia interior, tensió i una càrrega emocional, augmentant el dramatisme de la interpretació.

Ornamentació vocal

Entre les tècniques ornamentals més utilitzades a la peça destaquen:

- Vibrato.
- Melismes.
- Ad-libs i les respostes vocals de fons.
- Glissando.

Els melismes apareixen en diferents moments de la cançó. Es poden observar al final de paraules com *"unsaid"* o *"head"*, així com a la nota aguda en veu de cap del *"Yeah"* que tanca el segon vers. A la frase *"And don't it make you sad about it?"*, la veu principal queda en primer pla i acaba amb un melisma, mentre que de fons apareix un *ad-lib* harmonitzat *("Uuh")* interpretat per diverses capes vocals. Aquest mateix recurs reapareix a l'última pretornada de manera molt més intensa gràcies a l'ús del *vocal cry*. Finalment, a la coda, Timberlake respon a la textura coral amb l'*ad-lib "Cry me, cry me"*, que també resol amb un melisma.

A partir de la meitat de la cançó, i especialment a les tornades, augmenta considerablement la presència d'*ad-libs*. A la pretornada, la veu principal és reforçada constantment per petites rèpliques amb variacions melòdiques i diferents entonacions. Durant el segon vers apareix un *ad-lib* de fons *("Messin' with my head")*, una idea ja presentada anteriorment que repeteix.

Fraseig rítmic i articulació sil·làbica

La veu del cantant té influència del ritme del hip-hop. Hi ha moments de la cançó on la seva articulació és molt marcada i centrada en el ritme de les síl·labes. Això també passa a les pretornades, on aquestes línies tenen amb una dicció molt rítmica mentre la veu va derivant cap a registres més aguts i cap al falset, produint en conjunt una combinació entre un cant més melòdic i un fraseig més percudit.

Aquest recurs es veu més evident al pont, on es crea una mena de diàleg entre diferents plans vocals: el cor té una textura més propera al gòspel, mentre que Timbaland intervé amb un registre greu i un fraseig molt proper al rap. En aquest passatge, repeteix la frase *"The damage is done, so I guess I'll be leavin'"*, amb aquest tipus d'articulació rítmica. En un moment concret, la paraula *"leavin'"* es fragmenta de manera rítmica *("l-l-l-l-leavin'")*, imitant un efecte de *scratching* propi dels DJ. En conjunt, aquest treball rítmic de la veu i la interacció amb Timbaland reforcen l'estil urbà de la peça i la seva relació amb codis del hip-hop.

Relació entre veu, lletra i expressió

La cançó es caracteritza pel contrast constant entre el significat de la lletra relacionat amb el "trauma emocional" i la seva traducció sonora. L'entorn acústic i els patrons de la base musical avancen en paral·lel a la narrativa del text, on destaquen:

- Ús de bucles i patrons obstinats.
- Interrupcions i buidatges instrumentals (*breakdowns*).
- Ecos i reverberacions de la pròpia veu.
- *Vocal cry*

Quan al tema de la lletra es tracta l'estat d'obsessió a causa de la infidelitat, la peça respon amb estructures repetitives. L'obsessió del protagonista es reflecteix en el patró recurrent del sintetitzador i també hi ha uns els arpegis del piano que tenen la mateixa funció. Aquest tipus de bucle transmet aquesta sensació d'una ment que gira constantment sobre el mateix record, mostrant la dificultat d'escapar del trauma.

La cançó comença amb un disseny sonor de caràcter fúnebre que situa aquest context de la traïció i el pensament obsessiu fins i tot abans que comenci la narració.

- **Exemple:** La introducció amb sons de pluja i el cor gregorià.

Aquests efectes generen una textura fosca, molt atmosfèrica i amb un estil gairebé sacre, on el cor aporta una sensació de misticisme i tragèdia. Elements com els de la repetició del piano i del motiu principal, també contribueixen a construir aquesta atmosfera i a introduir l'oient al tema relacionat amb el dolor de la cançó.

Quan el contingut de la lletra tracta la vulnerabilitat i la ruptura, la interpretació vocal es manté sorprenentment freda, transmetent una mena de superioritat moral.

- **Exemple:** *"You were my sun, you were my earth [...] come crashing down, no".*

Tot i que el contingut de la lletra descriu vulnerabilitat, dolor i aquest trencament emocional, la seva interpretació inicial, com s'ha explicat anteriorment a l'apartat de tímbrica, es presenta controlada, precisa i continguda. Timberlake opta per un timbre net que transmet el seu discurs des d'una posició de seguretat i control. El vibrato al final de certes paraules subratlla expressivament els termes que es volen destacar i alhora afegeix dramatisme a la narrativa. A més, la tensió culmina amb un salt al registre agut en falset a l'últim *"no"*, que funciona com una explosió dramàtica interior vinculada a la idea de *"crashing down"* amb un efecte d'estil teatral. Aquest recurs es reforça amb la producció, on el sintetitzador que replica aquesta nota (Sol#) entra en un joc de pregunta-resposta amb la veu. Així es crea una mena de diàleg en què la veu acaba dirigint el disseny sonor.

Quan la lletra expressa confrontació, l'entonació adopta un to de "sentència" i l'harmonia es fa més gran per assenyalar la culpa.

- **Exemple:** *"What you did"*, *"I already know"* i l'acumulació vocal a *"him"*.

Aquestes expressions funcionen gairebé com un veredicte, amb una entonació que anticipa la decisió abans de continuar el discurs. L'acumulació sobtada de capes vocals sobre la paraula *"him"*, a banda d'accentuar la importància del seu significat, crea una textura sonora densa i solemne, amb ressonàncies que evoquen un cor d'església semblant al de gòspel. Tot això contrasta amb el final de la secció, on la veu principal queda sense harmonies a *"don't it make you sad about it?"*, generant un canvi cap a una expressió més directa.

Hi ha moments en què el desengany es converteix en un lament col·lectiu i la textura adquireix aquest estil sacra que contrasta amb les característiques més urbanes de la producció.

- **Exemple**: *"Cry me a river"* i l'efecte de crit just abans de començar la segona secció.

La superposició de capes harmòniques que genera una gran densitat sonora que recorda al cor de gòspel o d'església ja mencionat abans, es contraposa amb la presència d'un *sample* vocal greu i sintetitzat amb influència hip-hop. L'efecte de crit actua com un accent sonor que emfatitza la tensió. El desengany individual que passa al lament col·lectiu també és causat donat per la saturació d'*ad-libs* i respostes vocals.

En l'última frase de la pretornada *"Don't it make you sad about it?"*, el melisma final suposa una ruptura amb la imatge de control vocal que s'havia mantingut fins aquell moment, mostrant una càrrega emocional més evident.

Quan el relat arriba al clímax de "l'esgotament emocional", l'element central és el *vocal cry*. A través de ruptures vocals en registres aguts, Timberlake imita el plor per transmetre que la seva capacitat de patir s'ha exhaurit i inverteix el discurs exigint que ara sigui l'altra persona la qui plori i no ell.

Quan la cançó ja avança cap al final, hi ha una reducció de la instrumentació al mínim que fa que tot el pes expressiu recaigui sobre un cor final amb diverses veus i es produeix aquest joc de pregunta-resposta que reforça la centralitat de la veu de Timberlake com a eix de la interpretació.

Discussió analítica i implicacions teòriques

Teoria de la veu i estudis sobre performativitat vocal

"Cry Me a River" mostra que la veu és una pràctica corporal i performativa. Segons Frith (1996), la interpretació vocal és un acte escènic que transmet i construeix una identitat. Històricament, l'apropiació de la música afroamericana per part d'intèrprets blancs ha implicat sovint l'adopció d'una "autenticitat" que busca reflectir sensibilitat, espontaneïtat i una profunda expressivitat de l'ànima. Aquí, Timberlake utilitza aquests mecanismes vocals i crea un tipus de *performance* on projecta especialment vulnerabilitat i fragilitat emocional. Com explica Frith, aquestes transferències

culturals sovint carreguen amb el pes dels mites construïts al voltant de la música negra.

En la lògica performativa que proposa Frith (1996), el que Timberlake realitza és una gestió del "so com a significat", on cada recurs vocal, funciona com a un gest que guien l'oient cap a una interpretació emocional concreta. Així, la *performance* vocal, a banda de ser una exterioització d'un sentiment intern, també és un treball tècnic que, mitjançant els recursos utilitzats crea aquesta sensació de "dolor real".

L'autora González (2022) ens explica que hem d'analitzar el so vocal i els sentiments que ens provoca des d'una perspectiva més oberta i allunyant-se fugint dels clàssics prejudicis deterministes que sovint condicionen a la recepció musical. És a dir, no podem donar per fet que hi ha una connexió exacta i "natural" entre el cos d'algú i com se suposa que ha de sonar, ja que aquestes lectures preestablertes solen tenir una càrrega ideològica que invisibilitza la feina i la capacitat expressiva de l'artista. Tot al contrari: hem d'entendre la veu com el resultat conscient d'unes decisions artístiques molt, de moltes hores de treball tècnic i d'una intenció molt clara. L'autora proposa fixar-nos en com el timbre, la respiració i la gestualitat formen part d'una *performance* construïda on l'intèrpret, amb total llibertat i control, posa en joc la seva pròpia corporalitat per donar sentit al relat que vol explicar. D'aquesta manera, la veu es converteix en un espai de negociació on l'artista, és capaç d'utilitzar una retòrica expressiva que a vegades pot fins i tot qüestionar les normes tradicionals de gènere o d'identitat que tenim establertes.

Si ens fixem en la cançó, Timberlake hi fa servir una textura molt densa superposant capes vocals o *layering*, falsets aguts i, sobretot, el *vocal cry*. Tota aquesta combinació li permet crear allò que González (2022) defineix com una "performance de la vulnerabilitat". Amb aquesta posada en escena sonora, el cantant pot aconseguir que ens creiem el seu suposat patiment, projectant una mena de masculinitat diferent i alternativa que s'aparta del típic model de duresa per deixar-se veure com un home trencat emocionalment. Amb aquests recursos, Timberlake està jugant amb els rols de gènere (*genderplay*) i de representació.

Legitimació de codis vocals afroamericans en una masculinitat blanca popular privilegiada i comparació amb Christina Aguilera

Si comparem aquest cas amb el cas de Christina Aguilera, observem com l'etiqueta del *Blue-Eyed Soul* opera sota una doble moral basada en el gènere i el privilegi racial. Mentre que Aguilera (tot i apropiar-se també d'aquests recursos sonors) pot rebre un discurs mediàtic que la cosifica i sexualitza, la percepció sobre Timberlake és diferent. Com hem vist a la premsa, s'han arribat a publicar titulars tan explícits com "Christina Aguilera, voz negra y cuerpo exuberante" (El Universal, 2021) o comentaris que contrasten la seva suposada puresa visual de "cara d'àngel" amb la intensitat racialitzada de la seva veu. Aquesta pressió es traslladava fins i tot a l'estudi: tal com recull l'article "Genie in a Bottle: la historia de la canción que hizo feliz a Christina Aguilera" (Espinoza, 2023), la gravació d'aquest tema va ser patir un conflicte. Aguilera volia lluir el seu rang vocal amb tota la potència possible, però els productors li van imposar que la cançó fos més tranquil·la perquè encaixés en la ràdio comercial. Aquesta imposició d'una veu domesticada i més "suau" per part de la indústria evidencia que a ella, a diferència de Timberlake (tot i que ell també formava part d'aquest mateix fenomen del pop adolescent), se li exigia constantment que controlés la seva sonoritat per fer-la encaixar amb el cànon de pop adolescent que s'esperava del seu cos.

Per altra banda, aquesta percepció sobre la veu racialitzada en el cas de Timberlake també es veu en l'article *"Exploring The Soulful Voices: White Singers With Distinctly Black Sound"* (Elliot Kim, 11 de desembre de 2025), on s'explora com, cantants blancs, inclòs Justin Timberlake, tenen la capacitat de barrejar gèneres i imitar les tradicions vocals afroamericanes. En referència a cançons com “Cry Me a River”, s'assenyala que Timberlake fa ús de tècniques com el melisma i la sincopació. Si bé se li reconeix la capacitat la capacitat d'utilitzar la veu per trencar les fronteres que separen les “identitats racials", aquest fenomen també és un assumpte debat sobre si aquest procés es tracta d'una apreciació cultural o d'una apropiació i mercantilització d’aquests estils.

Conclusió

Per concloure, l'anàlisi d’aquest cas presenta la capacitat que té la veu per funcionar com una eina performativa. Seguint el que explica Frith (1996), aquí el cantant no es limita a expressar un sentiment, sinó que construeix un personatge i una escena. A través d'un ús de recursos propis de la tradició afroamericana (com ara les estructures

de crida i resposta, el fraseig d'influència urbana i, sobretot, el *vocal cry*) Timberlake elabora una performance de la vulnerabilitat. Així, demostra que aquesta representació del dolor el resultat d'una tècnica i d'un disseny d'estudi pensats precisament per commoure l'oient.

Més enllà de la tècnica, aquest cas és important per entendre com la interpretació vocal permet jugar amb els rols establerts. Mitjançant aquesta recontextualització de codis, l'artista projecta una masculinitat diferent, allunyada de la duresa tradicional i centrada en el trencament emocional. No obstant això, aquesta llibertat expressiva té una doble moral dins la indústria musical. Quan es compara amb el cas de Christina Aguilera, es fa evident que, a una artista femenina, sovint se'ls exigeix controlar la seva veu, o se la cosifica i se separa el seu físic del seu talent. En aquest cas, la masculinitat blanca i hegemònica pot utilitzar una sonoritat similar com un recurs estilístic lliure de càrregues.

Per acabar, aquest últim cas d'estudi referma que el llenguatge musical s'aprèn, s'estudia i es recontextualitza i alhora és una eina de negociació on els privilegis de raça i gènere determinen com el mercat i la societat acaben valorant l'artista.

5. Conclusions

Després d'analitzar detalladament les tres cançons seleccionades, es pot veure com la racialització de la veu funciona de manera diferent segons cada cas. Això confirma una de les idees més importants del treball: l'autenticitat que associem a un tipus de veu és un constructe cultural i no té res a veure amb la biologia de l'intèrpret.

En primer lloc, el cas de "Say My Name" de Destiny's Child serveix per veure que el so del grup depèn completament del control tècnic i del treball a l'estudi. Recursos com el *layering* vocal, les harmonies de fons i el fraseig sincopat s'aconsegueixen a base d'assajos constants i d'una producció molt precisa, deixant de banda qualsevol idea d'espontaneïtat. Malgrat això, els oients tendeixen a interpretar tota aquesta estructura musical com si fos un instint natural o un do genètic de la comunitat negra. D'aquesta manera, s'oblida el gran esforç tècnic que fan les cantants.

En segon lloc, l'anàlisi de "Genie in a Bottle" de Christina Aguilera reflecteix el xoc que es produeix entre la imatge de l'artista (una noia blanca, rossa i adolescent) i el seu estil de cantar, basat en recursos del R&B i el soul com el *vocal fry*, el *belting* i els

melismes. Això obre el debat de l'apropiació de la negritud, on la indústria comercialitza una sensació d'autenticitat apartada del seu context històric original. Tot i que aquesta potència vocal fa que Aguilera reivindiqui la seva pròpia agència i trenqui amb els estereotips femenins de l'època, aquest desajust visual-acústic s'acaba emmarcant dins de la històrica etiqueta del *Blue-Eyed Soul*. L'ús d'aquesta categoria industrial preestablerta serveix precisament per justificar i classificar un fenomen comercial que, en el fons, referma que la raça es crea realment en la ment de qui escolta a partir dels seus propis prejudicis.

Finalment, el cas de "Cry Me a River" de Justin Timberlake mostra la veu com un acte purament performatiu. L'ús de codis de la música afroamericana, com l'estructura de crida i resposta, el ritme urbà i el *vocal cry*, s'utilitzen aquí per construir de manera totalment conscient un personatge vulnerable. Amb aquestes referències, l'artista desestabilitza els rols de gènere tradicionals per mostrar una masculinitat molt més sensible. No obstant això, si es compara amb el cas d'Aguilera, es fa evident la doble moral de la indústria musical: mentre que a les dones se les sol cosificar o se'ls demana rebaixar la seva intensitat vocal per encaixar en el mercat, la masculinitat blanca i hegemònica pot utilitzar l'estètica negra com un recurs estilístic sense patir cap mena de conseqüència.

En conclusió, la comparació d'aquests tres casos confirma que el llenguatge musical és una cosa que s'aprèn, s'assaja i es recontextualitza. Es tracta d'un àmbit de negociació constant on factors com la raça i el gènere marquen la diferència en la manera com la societat i el mercat acaben valorant el cos i el talent de cada artista.

6. Bibliografia

Christina Aguilera, voz negra y cuerpo exuberante. (2008, 10 d'abril). LOS40. https://los40.com/los40/2008/04/10/album/1207778400_011334.html

Anònim. (2022, 12 de setembre). *Does Christina Aguilera have a black woman's singing voice?* [Comentari en fòrum en línia]. Answers. https://www.answers.com/music-and-radio/Does_Christina_Aguilera_have_a_black_woman%27s_singing_voice

creativeendeavors. (2019). *Is it possible to project my voice like a black person?* [Comentari en fòrum en línia]. Reddit.

https://www.reddit.com/r/singing/comments/c9abwa/black_singers_can_frequently_do_things_white

Durham, A., Cooper, B. C., & Morris, S. M. (2013). *The stage hip-hop feminism built: A new directions essay*. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 38(3), 721–737. https://doi.org/10.1086/668843

Eidsheim, N. S. (2019). *The race of sound: Listening, timbre, and vocality in African American music*. Duke University Press.

El día que Christina Aguilera cantó por primera vez en México. (2021, 4 de juliol). El Universal. https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/el-dia-que-christina-aguilera-canto-por-primera-vez-en-mexico/

Espinoza, P. (2023, 24 de febrer). *Genie in a Bottle: la historia de la canción que hizo feliz a Christina Aguilera*. La Tercera. https://www.latercera.com/culto/2023/02/24/genie-in-a-bottle-la-historia-de-la-cancion-que-hizo-feliz-a-christina-aguilera/

Evans, D. J. (2010). *Black music as a reflection of black life: Black political music, hip hop & the changing same*. Philosophy and Theology Journal.

Freejooky. (2004). *What makes black people's voices "sound black"?* [Comentari en fòrum en línia]. Straight Dope Message Board. https://boards.straightdope.com/t/what-makes-black-peoples-voices-sound-black/242021

Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.

Gans_356_air. (2017). *¿Cómo cantar como la gente negra?* [Comentari en fòrum en línia]. Reddit. https://www.reddit.com/r/singing/comments/61xugv/how_to_sing_like_black_people/

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). Hutchinson.

Hall, S. (1992). What is this “black” in black popular culture? *Cultural Studies*, 6(1), 104–114.

Halley, P. S. (2025, 22 d'agost). *15 White singers who sound black*. The Root. https://www.theroot.com/white-famous-singers-who-sound-like-their-black-2000057768

Herrera Quintana, E. (2022). *Beyoncé en la intersección*.

Johnson, E. P. (2003). *Appropriating blackness: Performance and the politics of authenticity*. Duke University Press.

Jordán González, L. (2022). Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy. *Resonancias*, 26(51), 147–169.

Keyes, C. L. (2000). Empowering self, making choices, creating spaces: Black female identity via rap music performance. *The Journal of American Folklore*, 113(449), 255–269.

Kim, E. (2025, 11 de desembre). *Exploring the soulful voices: White singers with distinctly Black sound*. SoundCy. https://soundcy.com/article/what-white-singer-sounds-black

Marie, Y. (2023, 16 de juliol). *22 White singers that sound black (have blue-eyed soul)*. Yona Marie Music. https://yonamariemusic.com/yona/blog/563/22-white-singers-that-sound-black-have-blue-eyed-soul

McGee, N. A. (2023, 17 de maig). *Songs we mistakenly thought Black people sang*. The Root. https://www.theroot.com/songs-we-mistakenly-thought-black-people-sang/slides/2

Radano, R. (2003). *Lying up a nation: Race and black music*. University of Chicago Press.

Ramsey, G. P., Jr. (2003). *Race music: Black cultures from bebop to hip-hop*. University of California Press.

Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.

Stoever, J. L. (2011). The sonic color line: Race and the cultural politics of listening. *American Quarterly*, 63(3), 595–617.

Usuari anònim. (2023). *Why are black singers so good at doing and runs?* [Comentari en fòrum en línia]. Reddit. https://www.reddit.com/r/singing/comments/z4aktv/why_are_black_singers_so_good_at_doing_and_runs

Woods, A. S. (2009). *Rap vocality and the construction of identity* [Tesi de llicenciatura, University of Michigan].

7. Annexos

A continuació es detallen les dades d'edició, producció, autoria i enregistrament de les tres peces analitzades al llarg d'aquest treball:

Títol	Artista / Intèrpret	Àlbum / Any	Segell Discogràfic	Autors / Compositors	Producció
“Say My Name”	Destiny's Child	*The Writing's on the Wall*, (1999)	Columbia Records	Rodney Jerkins, Fred Jerkins III, LaShawn Daniels, B. Knowles, L. Luckett, L. Roberson, K. Rowland	Rodney "Darkchild" Jerkins

“Genie in a Bottle”	Christina Aguilera	*Christina Aguilera* (1999)	RCA Records	Steve Kipner, David Frank, Pamela Sheyne	David Frank, Steve Kipner
“Me a River”	Justin Timberlake (amb la col·laboració vocal de Timbaland)	*Justified* (2002)	Jive Records	Justin Timberlake, Timothy Mosley (Timbaland), Scott Storch	Timbaland, Scott Storch

Els fulls de treball complets utilitzats per a l'anàlisi de les cançons es poden consultar en línia a través del següent enllaç: https://docs.google.com/spreadsheets/d/19JtIqMk1S2O-FNVUJa1jRA-qJym9up2qox3rERJt_rs/edit?usp=sharing. Així mateix, s’inclou una mostra visual d'aquests materials de treball:

TAULA ANÀLISI CASOS

TEMPS	SECCIÓ	LLETRA	SO	VEU	RELACIÓ LLETRA-VEU-EXPRESSIÓ
00:00	INTRO	Darkchild '99		Segell discogràfic	

00:02	TORNADA	Say my name, say my name If no one is around you, say “baby I love you” If you ain't runnin' game Say my name, say my name You actin' kinda shady, ain't callin' me baby Why the sudden change? Say my name, say my name If no one is around you, say “baby I love you” If you ain't runnin' game Say my name, say my name You actin' kinda shady, ain't callin' me baby Better say my name	- Comença amb una base rítmica digital, beat sincopat, baix sintètic, acord repetitiu.	- Harmonies grupals en bloc amb perfecta afinació. - Presència de "*layering*" (se sent més d’una veu al mateix temps). - Timbre suau i homogeni entre les veus, amb atac net i vibrato curt al final de les frases. - Ús de falset suau al fons. - Sense ornamentació, però amb melismes curts (per exemple: *"na-ame"*). - La veu de Beyoncé destaca com a veu líder, amb doblatge suau per les altres cantants, però es manté integrada dins del conjunt. - Aquest ús de doblatges crea profunditat sense perdre la claredat de la veu líder (Beyoncé). - Estructura pregunta-resposta.	- La interpretació vocal transmet una actitud de seguretat, control i afirmació. - La veu sona ferma i decidida. - L'expressió vocal és coherent amb la lletra, que parla de desconfiança i afirmació personal. - La lletra tracta temes de fidelitat, identitat i sospita, i la veu reforça aquests significats a través del fraseig i l’accentuació. - A banda de cantar la lletra, la veu construeix un significat emocional. - Accent fort en paraules clau. - Frases curtes amb el final tallat. - Repeticions - Vibrato en moments de tensió o dubte. - Quan la lletra expressa exigència, l’atac és fort. *“Say my name”*: atac fort i directe molta prolongació i vibrato curt (sensació d’exigència) - La repetició de “digues el meu nom” funciona com una tornada musical circular i hipnòtica que busca validació. - *“acting kinda shady/ain't calling me baby...”*: fraseig tallat i pujada melòdica (sospita)