

“Rrrremember me”: criterios de interpretación musical aplicados a la pronunciación del canto, un estudio comparativo.

“Rrrremember me”: musical performance criteria applied to singing pronunciation, a comparative study.



Rocío de Frutos Domínguez

Universidad de Sevilla, España

rfrutos@us.es

Resumo: En sus interpretaciones los cantantes toman decisiones acerca de la pronunciación del texto. Existen distintos criterios para orientar esas decisiones, no exentos de dificultades en su aplicación práctica. En este estudio, a partir de un caso concreto, se examinan algunos de los criterios adoptados por los cantantes en sus interpretaciones. Se ha comparado la pronunciación de la “r” inglesa cantada en 77 grabaciones distintas del célebre lamento de la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (Westminster, 1659-1695), donde la exhortación “Remember me” juega un papel protagónico. Se ha procurado incluir en esa selección tanto versiones canónicas como arreglos musicales de diverso tipo. El objetivo era determinar la regla interpretativa empleada en la pronunciación y sus excepciones. El análisis permite concluir que la naturaleza de la interpretación (versión o arreglo musical) y su objetivo (búsqueda de la expresividad, comunicatividad) pueden influir en el criterio de pronunciación adoptado.

Palabras-chave: Pronunciación. Canto. Expresividad. Arreglo musical. Versión musical.

Abstract: In their performances, singers make decisions about the pronunciation of the text. There are different criteria to guide these decisions, not without difficulties in their practical application. In this study, based on a specific case, some of the criteria adopted by the singers in their performances are examined. The pronunciation of the English “r” sung in 77 different recordings of the famous lament from the opera *Dido and Aeneas* by Henry Purcell (Westminster, 1659-1695) has been compared, where the exhortation “Remember me” plays a leading role. Efforts have been made to include in this selection both canonical versions and musical arrangements of various kinds. The objective was to determine the interpretive rule used in the pronunciation and its exceptions. The analysis allows to conclude that the nature of the interpretation (version or musical arrangement) and its objective (search for expressiveness, communicability) can influence the pronunciation criterion adopted.

Keywords: Pronunciation. Singing. Expressiveness. Musical arrangement. Musical version.

Submetido em: 30 de abril de 2021

Aceito em: 6 de novembro de 2021

Introducción

Uno de los elementos consustanciales a cualquier interpretación cantada es la pronunciación del texto. Para decidir cómo pronunciar, el cantante puede atender a diversos factores, algunos de obvia relevancia como el idioma de la obra, y otros menos evidentes como la época y lugar de su composición, el significado y carácter del texto y la música, las limitaciones y requerimientos de la técnica vocal, las características acústicas del espacio donde se interpreta la obra... La mayor o menor atención a unos u otros vendrá determinada por el criterio general que oriente la interpretación.

Si se trata de una interpretación historicista, es decir, que persigue recrear el sonido que la obra podría haber tenido en su época, en coherencia con ello se buscará reproducir la pronunciación utilizada en ese momento histórico, una tarea no exenta de dificultades, como veremos. Pero no es la única opción. Otros objetivos pueden orientar la decisión del intérprete: plasmar la voluntad del compositor (o del autor del texto), responder a las expectativas del público, reflejar el espíritu o finalidad de la obra, imitar otras versiones de referencia, reproducir criterios de uso extendido, desmarcarse del canon... Todos estos criterios, como el historicista, presentan dificultades y limitaciones que han sido objeto de estudio pormenorizado en otros trabajos¹.

En las páginas que siguen se analizará a partir de un caso concreto el proceso de toma de decisiones que podría enfrentar un cantante con respecto a la pronunciación del texto. Se ha seleccionado para ello un aria especialmente conocida del repertorio histórico, el Lamento de Dido de la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, de la que existen numerosísimas versiones grabadas disponibles, lo que permite comparar las soluciones adoptadas por una amplia variedad de intérpretes. Más en concreto, se ha centrado el estudio en la pronunciación de

¹ Para un tratamiento más extenso de esta cuestión, Carmona Sarmiento, J.C. (2006) y de Frutos, R. (2013).

la “r” inglesa, puesto que el texto más significativo y repetido de la pieza es la exhortación “Remember me”, donde la “r” juega un papel protagónico.

Se han revisado 77 interpretaciones grabadas disponibles en la plataforma Spotify de música en *streaming* para comparar las diferentes soluciones adoptadas con respecto a la pronunciación de la r. Así, por ejemplo, el mencionado ruego “remember me” aparece pronunciado con al menos tres posibles variantes principales, [rɪ'mɛmbə mi:], [rɪ'mɛmbə mi:], [ɪ'mɛmbəɪ mi] y algunas combinaciones más infrecuentes como [rɪ'mɛmbəɪ mi:]. Se analizan también los principales argumentos que podrían apoyar estas distintas opciones.

El aria: Lamento de Dido

La ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (Westminster, 1659-1695) ha sido considerada tradicionalmente la primera ópera nacional inglesa y es uno de los títulos más populares y representados en la historia del género². Según las estadísticas de Operabase³, ocupa el puesto nº 65 de las óperas más representadas en todo el mundo en los últimos quince años. Aunque existen algunas discrepancias sobre su fecha exacta de composición y estreno, hay consenso en que debió de ser compuesta antes de 1689 por Henry Purcell sobre un libreto que adaptaba la tragedia en inglés *Brutus of Alba, or The Enchanted Lovers* (1678) del poeta irlandés Nahum Tate (Dublín, 1652 – Londres, 1715), contemporáneo de Purcell, y que se inspiraba a su vez en el Libro IV de la Eneida de Virgilio (29-19 a.C.). La ópera narra en tres actos la trágica historia de amor entre Dido, reina de Cartago, y el príncipe Eneas de Troya. Tras el naufragio del barco de Eneas y su tropa en tierras cartaginesas, Dido y él se conocen y enamoran. Pero Eneas es entonces víctima

² Tras su estreno, permaneció casi dos siglos sin representarse hasta que ya en el siglo XX recuperó la atención, habiendo permanecido desde entonces entre los títulos habitualmente representados (Brown, 2018).

³ Operabase es una web que documenta y da acceso a datos sobre la actividad operística en todo el mundo desde 1996, con un archivo de más de 500.000 actuaciones.

de un engaño a manos de una hechicera enemiga de Dido que le hace creer que los dioses le ordenan partir a fundar un nuevo reino. Para cumplir con el que cree su deber, Eneas abandona a Dido, que queda desolada. En ese momento final de la ópera Dido entona su famoso Lamento y se deja morir.

Se trata, por tanto, de un momento de especial carga dramática, inserto en la tradición barroca de los lamentos, tan eficaces para poder desplegar los efectos de retórica musical y demás recursos de la teoría de los *affetti*. La importancia del texto en esta aria es máxima, ya que es la escena emotiva culminante y el desenlace de toda la trama y tensión argumental de la ópera. A continuación, se aporta el texto del recitativo previo, donde Dido busca el consuelo de su hermana al sentirse morir, y el aria en la que se despide de la vida y de Eneas.

Cuadro 1 – Texto y traducción

[Recitativo] “Thy hand, Belinda, darkness shades me. On thy bosom let me rest, More I would, but death invades me; Death is now a welcome guest”.	Tu mano, Belinda, la oscuridad me cubre. Sobre tu pecho déjame descansar, Más quisiera hacerlo, pero la muerte me invade; La muerte es ahora un invitado bienvenido.
[Aria] “When I am laid in earth, May my wrongs create No trouble in thy breast; Remember me, but ah! Forget my fate”.	Cuando yazga en tierra, Que mis faltas no creen Molestias a tu pecho; Recuérdame, pero ¡ay!, Olvida mi destino.

*Fuente: Traducción de elaboración propia.
Descripción de imagen: Cuadro informativo.*

La solución historicista⁴

El criterio de interpretación historicista busca aproximarse a la manera en que debió sonar en la época una obra musical. En lo referido a la cuestión de la pronunciación de las obras cantadas requeriría conocer cómo se pronunciaba el texto en la época en cuestión. Esta tarea presenta algunas dificultades.

Por un lado, todas las aproximaciones a la forma de pronunciar de siglos pasados son en parte necesariamente especulativas, ya que la falta de registros sonoros exige recurrir a fuentes de conocimiento indirectas. Por otro lado, los idiomas están sujetos a constante evolución y los procesos de transición, que se prolongan en ocasiones durante siglos, no transcurren de manera homogénea y simultánea en todo el territorio. Además de las diferencias geográficas e históricas no es desdeñable la influencia de otro tipo de factores en la pronunciación de los hablantes: clase social, nivel cultural, edad, formalidad o finalidad del evento en que se enmarca la comunicación, idiosincrasia individual⁵... A todo lo anterior hay que añadir la especificidad de la pronunciación cantada, que puede diferir también de la pronunciación hablada.

Existen tres sonidos principales (con algunas variantes y salvedades) asociados a la letra r inglesa ubicada a principio de palabra o intervocálica⁶ que se han utilizado como fórmula mayoritaria de pronunciación en distintos periodos históricos y ubicaciones geográficas⁷. Los anglófonos emplean los términos

⁴ Se emplean en este trabajo indistintamente y como sinónimas la denominación de interpretación “historicista”, “con criterio historicista” o “históricamente informada”, si bien la tendencia actual parece decantarse hacia una preferencia en el uso de esta última (historically informed performance, HIP).

⁵ Coseriu (1955-56, 1962, 1973, 1985, 1999...) entre los referentes clásicos y otros muchos lingüistas posteriores (Kabatek, 2017) han profundizado en estas cuestiones. Incluso en la *Grammatica Linguae Anglicanae* (1685), contemporánea a la ópera de Purcell, Christopher Cooper afirma que el mejor dialecto, el más puro y correcto es el de Londres, pero admite que “everyone pronounceth them (words) as himself pleases” (en Hickey, 2009: 90).

⁶ Es indistinto que la posición intervocálica se produzca entre sílabas o entre palabras (ligazón).

⁷ En la actualidad, dependiendo de dialectos y zonas geográficas, la “r” en inglés puede presentar diferentes alófonos:

- [ɹ] La postalveolar aproximante es la realización más extendida en la actualidad tanto en la variante británica como americana (Received Pronunciation y General American o American Standard). Hay sutiles variaciones entre esta realización y otras próximas presentes en distintos dialectos: [ɹ], [ɹ̥], [ɹ̥̥]... Aunque la transcripción más ajustada de este sonido según el IPA (International Phonetic Alphabet, o AFI por sus siglas en español) es [ɹ], es preciso tener en cuenta que para facilitar la grafía en ocasiones las transcripciones inglesas sustituyen este símbolo por [r] o incluso por [r̥], lo cual puede inducir a error.

- [r] La vibrante alveolar simple (el sonido de la r española en “oro”). Es común en Escocia, Sudáfrica, Gales, entornos conservadores en Irlanda y era también común a principios del siglo XX en la RP.

- [r̥] La vibrante alveolar múltiple (el sonido de la r española en “perro”). Está presente en la actualidad en Sudáfrica, Gales y de manera más minoritaria en Escocia, Inglaterra o Gales.

burred [ɹ], *flipped* [r] y *rolled* [r]⁸ para denominar a estos tres tipos de "r"⁹.

Con respecto a la r ante consonante, semiconsonante o pausa ("card", "urgent", "more", "remember"...), conviven en la actualidad dos grandes variantes dialectales en su pronunciación. En la variante rótica, se conserva la pronunciación de esa r, ya sea como [r] o [ɹ]. Sin embargo, en el acento no rótico (de uso común en la Inglaterra actual) se omite su pronunciación¹⁰.

Si a la variabilidad geográfica apuntada añadimos la de los distintos periodos históricos (por no hablar de otros criterios igualmente determinantes del habla como el nivel socioeconómico) es fácil suponer la cantidad de resultados de pronunciación posibles. Ante esa abrumadora heterogeneidad, y aunque la discusión no es del todo pacífica y admitiría más matices de los que cabe exponer aquí, parece existir cierto grado de consenso en la aplicación de un criterio de pronunciación unificado a las obras cantadas en inglés previas al siglo XX. Se trataría, por tanto, de una convención interpretativa que estandariza la pronunciación de obras cantadas de diversos siglos sacrificando inevitablemente múltiples variantes temporales y geográficas en favor de una mayor uniformidad y previsibilidad en los resultados, una suerte de pronunciación histórica estandarizada.

Dos de los autores que han sistematizado las reglas de pronunciación de la r para cantantes son el barítono y profesor de dicción canadiense Jason Nedecky y la profesora de dicción y literatura inglesa y asesora de dicción en producciones de ópera Kathryn LaBouff. Esta última incorpora además las normas de pronunciación de la lengua inglesa en sus variantes británica (RP) y americana (AS) acuñadas por otros autores de referencia¹¹. Tanto

8 Conviene aclarar que algunos autores (LaBouff, por ejemplo) emplean el símbolo [R] en lugar de [r] para referirse a la rolled r y el símbolo [r] en lugar de [ɹ] para la flipped r, lo cual puede generar confusión. También en inglés actual, se utiliza en ocasiones el símbolo fonético [r] para referirse a la "r" común, es decir la burred r. En este escrito, para evitar confusiones, se emplearán los tres símbolos previstos en el Alfabeto Fonético Internacional para describir respectivamente el sonido de la r burred [ɹ], flipped [ɹ] y rolled [r].

9 Existen algunas otras variantes de pronunciación ([ɹ], [v]), pero son minoritarias y menos extendidas geográficamente...

10 Berrocal (2010, 423) y Nedecky (2012).

11 P. Roach, J. Hartman, D. Jones, J.C. Wells, C. Upton, W.A. Kretzschmar, F. Konopka, J.S. Kenyon, T.A. Knott, E. Ehrlich o R. Hand (LaBouff, 2007, 7-8).

Nedecky como LaBouff establecen unos criterios para ayudar al cantante a decidir qué modalidad de pronunciación de la r puede aplicar en cada caso. LaBouff manifiesta su enfoque historicista al indicar:

El inglés británico es una lengua viva con usos adaptativos que cambian y se modifican con el paso del tiempo. Por tanto, es importante que nuestra aplicación de la pronunciación RP refleje la dicción apropiada que se empleaba en la época concreta en que la música fue escrita (LaBouff, 2007, 231)¹².

Ambos diferencian las obras del periodo hasta inicios del siglo XX (más concretamente, hasta la década de 1920 según Nedecky), a las que se aplicaría la RP histórica, de aquellas compuestas desde ese momento (LaBouff pone en ocasiones la línea divisoria a mediados del s. XX con un margen algo más flexible) hasta la actualidad, a las que se aplicaría la moderna RP.

Ambos autores coinciden también en su recomendación de evitar un uso excesivo del sonido *rolled r* [r], pues consideran que su abuso podría generar en el público angloparlante actual la sensación de una sonoridad excesivamente extranjera¹³. Pero hay algunas ligeras diferencias entre estos dos autores con respecto a cuáles son esos supuestos en que se admitiría la pronunciación del sonido erre, por lo que el intérprete podría llegar a soluciones distintas atendiendo a las recomendaciones de uno u otro de ellos. A estas ligeras discrepancias se añade además el criterio discrecional que ambos autores reconocen al intérprete para valorar la necesidad de aportar un énfasis a determinadas palabras mediante la pronunciación¹⁴.

Se aporta a continuación un cuadro que resume las reglas de pronunciación para cantantes que proponen estos dos autores,

¹² Paradójicamente, la aplicación de una norma general de pronunciación para todo el repertorio histórico previo al siglo XX que propone la autora parece difícil de casar con el objetivo propuesto.

¹³ “Usen con precaución la erre en las combinaciones dr o tr para no sonar eslavo” (LaBouff 2007, 233). “Excesiva erre en inglés puede sonar escocés, extranjero o incluso pomposo” (Nedecky, 2012).

¹⁴ “La ‘r’ se puede pronunciar como erre [vibrante múltiple] en inglés solo cuando aparece al inicio de una palabra o en combinación con otra consonante, e incluso entonces, solo cuando el sentimiento de la palabra en cuestión lo demande” (Nedecky, 2012). “La erre debería usarse solo para dar especial énfasis y tendría que tratarse como si fuese un ornamento” (LaBouff, 2007, 232).

recogiendo otros trabajos previos que son referencias clásicas para la pronunciación de la RP¹⁵.

Cuadro 2 – Resumen comparativo de pronunciación de la r según J. Nedecky y K. LaBouff¹⁶

	J. Nedecky	K. LaBouff
RP histórica	Hasta 1920 aprox.	Hasta inicios s. XX
rolled r [r] (erre)	Uso restrictivo (sólo en los casos detallados a continuación cuando además "lo requiere el sentimiento"): - en inicio de palabra o - en combinación de la r con otra consonante (dr, tr, br, pr, cr...)	Uso restrictivo (sólo en los casos detallados a continuación cuando además se quiera dar un "énfasis especial"; evitando pronunciar varias erres seguidas y haciéndolas siempre cortas) - en inicio de palabra con sílaba acentuada - en combinación de la r con otra consonante (dr, tr...), evitando perder el sonido aspirado de la d/t... inglesas
flipped r [ɹ] (ere)	- preferible a la [r] también en los supuestos anteriores - intervocálica	- intervocálica o - r al final de palabra que se une a otra que comienza por vocal
RP moderna	Desde 1920 aprox.	Desde finales s. XX
burred r [ɹɹ] (r inglesa moderna)	- siempre en su variante más ligera, no retroflexa	- se admitiría el uso de la [r] sólo para un color o efecto dramático

Fuente: Elaboración propia.

Descripción de imagen: Cuadro informativo

Combinando las recomendaciones de ambos autores, podemos extraer por tanto las siguientes reglas básicas de pronunciación de la "r" para el repertorio cantado con texto inglés británico previo a 1920:

Se pronuncia siempre como ere [ɹ] si es intervocálica o si une una palabra finalizada en "r" con otra que comienza en vocal.

Se pronuncia como erre [r] cuando sea recomendable por motivos expresivos y se encuentre en inicio de palabra (LaBouff

¹⁵ LaBouff remite a Daniel Jones en *Everyman's English Pronouncing Dictionary* como una de las referencias esenciales para la pronunciación de RP histórica.

¹⁶ Como se aclaró al inicio, nos referimos a la pronunciación de la "r" propia del dialecto no rótico, es decir, en posición inicial o intervocálica, no final, con la única excepción de que esta r final de palabra realice ligadura con una palabra que comience por vocal tal y como se contempla en el cuadro aportado.

añade además el requisito de que se trate de sílaba acentuada) o en combinación con otra consonante.

En el resto de casos, si se trata de una obra inglesa, no se pronuncia (acento no rótico).

Veamos cómo se aplicarían estas normas al texto del aria objeto de análisis. Las opciones de pronunciación serían:

Cuadro 3 – Opciones de pronunciación según LaBouff y Nedecky aplicadas al Lamento de Dido

<p>[Recit.] Thy hand, Belinda, darkness shades me. On thy bosom let me rest, More I would, but death invades me; Death is now a welcome guest.</p> <p>[Aria] When I am laid in earth, May my wrongs create No trouble in thy breast; Remember me, but ah! Forget my fate.</p>	<p>Opciones de pronunciación en Historic RP</p> <p>- rolled [r] / flipped [ɾ]¹⁷ flipped [ɾ] (en ligadura con la siguiente palabra)</p> <p>-</p> <p>- rolled [r] / flipped [ɾ] rolled [r] / flipped [ɾ]¹⁸ flipped [ɾ]¹⁹</p> <p>-</p>
---	--

Fuente: Elaboración propia.
Descripción de imagen: Cuadro informativo

No se aporta sugerencia de pronunciación a las “r” que no se pronuncian en la variante no rótica del inglés. En este sentido, conviene recordar que, tal como indican diversos autores (Schlüter, 2016:593; Baugh y Cable, 2002: 340; Beal, 1999: 163; Lass, 1999: 114-115; Taylor, 2021), la r característica del acento rótico comienza a perderse a finales del siglo XV pero en el sur de Inglaterra no se abandonará hasta finales del siglo XVIII²⁰. Se trata de una evolución paralela a la de la sustitución de los sonidos /r/ y /ɾ/ por la actual

¹⁷ En los supuestos donde se permite elegir entre dos sonidos el intérprete podrá inclinarse por uno u otro atendiendo a la conveniencia de enfatizar o no la palabra en cuestión por su significado o carga emotiva dentro de la obra.

¹⁸ Siguiendo las recomendaciones de LaBouff, sería desaconsejable producir el sonido [ɾ] en cuatro palabras tan seguidas, por lo que convendría optar por [r] al menos en alguna/s, a discreción del intérprete.

¹⁹ Atendiendo al criterio de LaBouff, al tratarse de una sílaba inicial no acentuada, no se recomienda pronunciar [ɾ] (Nedecky no exige este requisito).

²⁰ A esta cuestión se refiere Taylor (2021) al decir: “The pronunciation of American English is, in fact, closer to the pronunciation in Shakespeare’s time than is British English”.

/ɪ/. Por tanto, en tiempos de Purcell la pronunciación más probable de "remember" en Londres habría sido /rɪ'mɛmbər/ en lugar de /rɪ'mɛmbə/, es decir, se conservaría la *r* final. Esto contradice las reglas de pronunciación histórica sugeridas por Nedecky y LaBouff, que en principio aplican la variante no rótica a cualquier obra inglesa previa a 1920. Es conveniente que el intérprete sea consciente de estas limitaciones de la HP pues, a pesar de su nombre, no puede garantizar una pronunciación ajustada a la de la época.

Otros criterios moduladores del historicista: la expresividad, comunicatividad y el criterio imitativo

Vemos, por tanto, que en realidad para decidir la pronunciación estos autores proponen combinar un criterio historicista (cómo sonaba en la época o, para ser más precisos, cómo hemos convenido pronunciar con cierta uniformidad obras de la época²¹) con otro criterio de expresividad o comunicación relacionado con lo que parece requerir el espíritu o sentido del texto de la obra²². Este criterio requiere de exégesis por parte del intérprete puesto que, a diferencia de las cuestiones técnicas, suele formularse, en palabras de Guzmán (2018, 39) de manera "borrosa, imprecisa y efímera". Esta circunstancia añade un margen importante de discrecionalidad a la decisión del intérprete acerca de determinados aspectos de la pronunciación y puede justificar un distanciamiento de las pautas establecidas por el criterio historicista.

Según Guzmán (2017, 2018), el aprendizaje de pronunciación para cantantes suele limitarse a unas normas generales sobre la forma correcta de pronunciar en cada idioma de manera que resulte inteligible y adecuado en sentido técnico, sin atender demasiado a su potencialidad expresiva. En este sentido, LaBouff (2007) insiste

21 Se trataría de aplicar un criterio similar al que preside el RP y que la propia LaBouff explica que es un tipo de inglés "neutral", es decir, "la estandarización de la pronunciación del inglés para facilitar la comunicación con la mayoría de la audiencia. Esto se logra mediante el estudio y conocimiento de la pronunciación neutral del inglés americano y el inglés británico, un inglés que esté libre de regionalismos y que se ajuste a las normas del teatro y el uso público—es decir, la pronunciación de locutores de noticias, actores de televisión y artistas nacionales de los medios de comunicación" (LaBouff, 2007, 6).

22 En palabras de Nedecky (2007), "lo que requiere el sentimiento".

en la importancia crucial de la precisión en la pronunciación cantada para facilitar la inteligibilidad y evitar la tensión vocal. El hecho de que el canto se produzca a una velocidad diferente ("sustained musically in slow motion") a la del habla y añadiendo otros requerimientos de tesitura, etc., exige un esfuerzo añadido para lograr la comprensión del texto. Pero ni siquiera el objetivo de la inteligibilidad está exento de dificultades en relación con el criterio historicista, puesto que, como nos advierte Hernández (2016, 139), la relación entre los componentes lingüísticos y estéticos de la voz no se valora del mismo modo en todas las épocas y estilos musicales, ni tampoco entre los distintos agentes involucrados (cantantes, profesores, estudiantes, críticos, público, programadores, investigadores...) y la hegemonía de unos u otros puede responder a criterios muy diversos.

En cualquier caso, la expresividad se consideraría habitualmente un aspecto desligado de la técnica, un elemento asociado a la creatividad individual del intérprete. Sin embargo, LaBouff añade a las habituales consideraciones técnicas un argumento de orden más pragmático que matiza lo anterior:

No todos los miembros de la audiencia han crecido escuchando ópera y, por tanto, acuden a un espectáculo de música clásica con muy poca información sobre el contexto de la obra, su texto y su trama. Si esperamos forjar una conexión con la generación más joven, mantener e incluso construir la asistencia a óperas y conciertos, el texto debe ser claro y comunicativo (LaBouff, 2007, p.5)

Ese concepto de "comunicatividad", que favorecería la conexión con el oyente, parece exceder de la mera inteligibilidad y acercarse más al de expresividad. En cualquier caso, Guzmán propone profundizar en la hipótesis de algunos autores (Alarcos Llorach, Posadas de Julián, Constanze Backes o Sundberg) según la cual "los sonidos del habla serían capaces de evocar contenidos afectivos y sensoriales, a partir de asociaciones entre sus rasgos

articulatorios y el componente semántico de la palabra que los contiene. Dicho de otra forma, las palabras podrían crear sentido a través de su propia musicalidad” (2017, 12)²³.

Si bien aplicándolo al español, Guzmán trata de analizar una serie de rasgos articulatorios que modifican la pronunciación y podrían incidir en algún sentido en el escurridizo terreno de la expresividad, enfatizando el contenido semántico de determinadas palabras. Considera la pronunciación de la erre como uno de esos casos en los que un énfasis o alargamiento en la pronunciación podría tener implicaciones semánticas o emotivas²⁴. En definitiva, para Guzmán la pronunciación en el canto puede entenderse como “un fenómeno de naturaleza dual: técnica y expresión serían, entonces, como dos caras de una misma moneda” (2018, 38).

Se abre así un estimulante campo de análisis para intentar sistematizar la incidencia de determinados rasgos articulatorios en el resultado expresivo del texto cantado. Este autor apunta algunas de estas posibilidades articulatorias para las consonantes²⁵: duplicación, prolongación, afinación, aspiración y variación de la constricción. Si bien su análisis se centra en canciones españolas, parece razonable considerar que sería susceptible de aplicación a sonidos equivalentes cantados en otras lenguas.

Dicho todo lo anterior y volviendo al caso que nos ocupa (el aria de la muerte de Dido), podría justificarse, por ejemplo, una pronunciación cantada de “Remember me” con una *rolled r* especialmente alargada (“Rrrremember me”) como mecanismo para

23 En el mismo sentido: “A pesar de que la búsqueda de una pronunciación expresiva está presente en la actividad musical de muchos cantantes y directores, su sistematización y divulgación son poco frecuentes. Comúnmente, los conocimientos construidos son fruto de exploraciones intrasubjetivas (ej., durante el estudio en solitario) e intersubjetivas (como en la relación docente-alumno) y, por esta razón, no se presenta como una práctica reglada. En consecuencia, el repertorio de recursos musicales expresivos que se deriva de este tratamiento de la pronunciación es vasto y heterogéneo” (2017, 15).

24 “Una intervención recurrente de la pronunciación en la práctica musical consiste en reforzar la erre mediante la sustitución de la vibrante simple por una vibrante múltiple de duración variable (p. ej., en el paso de c[i]juel a c[r]juel). [...] la diferencia central entre estas dos variantes recae en la cantidad de contactos que efectúa la lengua al pronunciarlas. Así, un incremento en la cantidad de contactos [r — rrr...] permitiría enfatizar el valor gramatical y semántico de la palabra intervenida en el interior del discurso (Adams, 2008). Como resultado, la variante enfática que surge de esta intervención podría suscitar diversos contenidos afectivos y sensoriales con más vehemencia que su contraparte no intervenida (p. ej., ferocidad, hostilidad, insensibilidad y regodeo son algunos contenidos que pueden derivarse de la pronunciación enfática propuesta para la palabra cruel)” (2017, 15).

25 Como sostiene Hernández (2016, 129), tradicionalmente se asume que “la calidad de la voz depende de la buena emisión de las vocales, apoyada y proyectada, mientras que en las consonantes recaen funciones expresivas e interpretativas”, de ahí que estas últimas hayan sido más estudiadas como herramienta expresiva. No obstante, Posadas (2006, 108) considera que el cantante “dará rienda suelta a su capacidad expresiva y musical a través de los fonemas: tanto vocálicos como consonánticos. Estos serán, en último término, el vehículo de su interpretación”.

aumentar la expresividad y enfatizar el dramatismo del exhorto de la protagonista. De hecho, el alargamiento de la vibración de la “r” se produce en una parte considerable de las versiones analizadas, asociadas a palabras con un contenido semántico y dramático potente (“remember me”, “wrongs”, “trouble”).

Debemos tener en cuenta además que la imitación de cánones interpretativos asentados está presente en la historia de cualquier disciplina artística. La autoridad de maestros o artistas prestigiosos y admirados o el éxito de una versión de referencia pueden generar o reforzar por sí solos un uso interpretativo. El mero hecho de que determinados intérpretes hayan adoptado un concreto criterio estético puede influir en que otros artistas adopten la misma práctica interpretativa por el argumento de autoridad que puede surgir de la calidad o cantidad de esas interpretaciones previas. No puede descartarse por tanto que esta razón motive o influya consciente o inconscientemente la decisión de algunos cantantes y los acerque o aleje del criterio histórico, igual que puede hacerlo, como hemos visto, el criterio de expresividad. Asumiendo en todo caso que interpretar las intenciones ocultas tras un resultado artístico es problemático, analizaremos a continuación cuáles han sido algunas de estas decisiones interpretativas para intentar detectar rasgos comunes o patrones que puedan darnos algún indicio de esas posibles motivaciones, con todas las cautelas oportunas.

Análisis de soluciones interpretativas: estudios de caso

Metodología

Se han analizado 77 interpretaciones seleccionadas aleatoriamente entre las disponibles en Spotify²⁶ del aria “When I am laid in earth” de la ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell.

²⁶ Al insertar en el motor de búsqueda de la aplicación el título del aria y el nombre de Purcell aparecen más de 300 referencias, pero entre ellas hay algunas repetidas porque han sido incluidas en más de un CD (recopilatorios o ediciones por parte de distintas discográficas, por ejemplo) y otras son arreglos instrumentales que no sirven a los propósitos de este estudio sobre pronunciación. Se ha procurado así recoger un número significativo de ejemplos con pronunciación moderna, con pronunciación histórica y algunos otros que resulten difíciles de enmarcar en cualquiera de estos dos grupos principales por presentar rasgos mezclados o de dudoso encuadre.

En aquellos supuestos en que se incluía en el mismo corte el recitativo previo (“Thy hand, Belinda”), este se ha examinado también. La selección incluye una muestra de interpretaciones con RP histórica (37), otras con pronunciación moderna (31) y algunas que mezclaban ambas opciones o no parecen seguir un criterio único y consistente para toda la pieza (9).

Se añade más adelante una tabla que resume la principal información extraída de cada una de ellas. Además de la pronunciación y los datos facilitados por *Spotify* sobre los intérpretes²⁷ para permitir su localización, se ha incluido una columna para indicar si se trata de una versión (o simple ejecución) o un arreglo (o transformación de la obra original), puesto que este criterio podría influir en la elección del canon interpretativo referido a la pronunciación, como veremos más adelante. Al respecto de la diferencia entre arreglo y versión, cabe hacer algunas aclaraciones previas.

En términos jurídicos, nuestro ordenamiento²⁸ considera el arreglo musical una obra derivada surgida de transformar otra preexistente. Esa transformación de la obra originaria debe ser suficientemente relevante para producir una obra derivada y, por tanto, diferente, pues se requiere que la nueva obra tenga una originalidad mínima para ser considerada como tal. En apreciar la presencia de ese requisito es donde se encuentra la dificultad y su interpretación no es pacífica en todos los casos, lo que puede dificultar en ocasiones establecer la frontera entre una mera versión

²⁷ Los datos que facilita Spotify en los créditos son escasos y no incluyen en la mayoría de las ocasiones fecha de grabación o datos de la compañía discográfica. En algunos casos, sobre todo en los arreglos, no se facilita siquiera el nombre del cantante, motivo por el cual ha sido preciso en algunos casos completar la información básica acudiendo a otras fuentes.

²⁸ Artículos 9, 11 y 21 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

o ejecución de una obra musical y un arreglo. La jurisprudencia no ha introducido excesiva luz en la cuestión²⁹.

Teniendo en cuenta lo anterior, con todas las cautelas precisas he optado por diferenciar en mi análisis entre aquellas interpretaciones que respetan los parámetros básicos originales (instrumentación, tonalidad, melodía, ritmo, armonía, forma...), a las que denomino versiones, de aquellas que modifican de forma significativa alguno o varios de estos elementos principales de la partitura original, de manera que podamos considerar que excede los límites de una mera ejecución. La línea divisoria no es siempre sencilla de establecer, como hemos visto, y quizá algunos casos limítrofes podrían admitir otras interpretaciones, pero la mayoría de casos analizados me parecen razonablemente enmarcables en una de estas dos categorías sin excesivo margen de duda³⁰.

En la tabla que se adjunta he agrupado las distintas versiones o arreglos por el criterio más relevante para los fines de este trabajo, que es el de su modalidad de pronunciación. Así, aparecen agrupadas en orden consecutivo las que muestran una RP histórica, con sus variantes posibles (*rolled/flipped r*) y acento no rótico y aquellas que no siguen esta pronunciación y presentan uso de la moderna *burred r*, ya se trate de variantes norteamericanas, británicas, australianas... Por último, agrupo aquellas versiones que o bien no presentan un criterio homogéneo en toda la pieza o parecen mezclar elementos propios de distintas pronunciaciones

29 El precedente más significativo quizá sea la Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid Sección 20 bis 151/2004, de 12 julio, dictada sobre la remezcla del éxito pop “Macarena”. Recogiendo doctrina previa, según la cual las transformaciones introducidas por el arreglista “se proyectan exclusivamente sobre el plano expresivo, pudiendo afectar a cualquiera de sus aspectos formales”, la sentencia estableció, para distinguir un arreglo de una obra de su mera ejecución, lo siguiente: “[L]a nota de originalidad de la misma únicamente concurre cuando la forma elegida por el creador incorpora una especificidad tal que permite considerarla una realidad singular o diferente por la impresión que produce en el consumidor lo que, por un lado, ha de llevar a distinguirla de las análogas o parecidas y, por otro, le atribuye una cierta apariencia de peculiaridad”. Como podemos ver, para diferenciar un arreglo (obra derivada) de una simple versión el tribunal apela a conceptos que a priori resultan un tanto vagos como la especificidad, la realidad singular y diferente o la apariencia de peculiaridad. Un poco más adelante, sin embargo, se indica que “lo fundamental no es una cuestión de conceptos, sino una cuestión de límites cualitativos y cuantitativos, para cuya determinación ha de huirse de criterios subjetivos y acudir a baremos de carácter eminentemente técnicos” y, de hecho, la decisión se apoya en un informe técnico que realiza un análisis de las modificaciones en melodía, ritmo, armonía, estructura e instrumentación y que concluye que la versión objeto del pleito “carece de aportaciones creativas originales, y al no existir innovaciones que proporcionen una nueva personalidad a la obra original, no puede entenderse, esta remezcla, como un arreglo”.

30 He decidido incluir dentro de las versiones dos supuestos que no alteran en mi opinión de manera sustancial el núcleo esencial de la obra original. Por un lado, he considerado versiones tanto aquellas interpretadas con afinación histórica (La: 415 Hz) como las de afinación en La: 440 Hz. Igualmente, he clasificado como versiones a aquellas transcripciones para adaptar la obra a la tesitura de otra voz (indicándolo en su caso), pues se trata de un uso interpretativo extendido que no me parece equiparable a una reinstrumentación o una transformación significativa cuando se han mantenido inalterados el resto de parámetros esenciales de la obra original. La partitura de Purcell prevé una instrumentación para voz aguda y bajo continuo en el recitativo seco Thy hand, Belinda. En el aria When I am laid añade a la voz cuatro líneas de cuerda (violín I, violín II, viola y chelo) y la del continuo en ostinato. La tonalidad original del aria es sol menor.

o que me resultan poco inteligibles y, por tanto, no puedo adscribir con certeza a ninguno de los tipos de pronunciación referidos.

Cuadro 4 –Tabla resumen de las interpretaciones analizadas

PRONUNCIACIÓN RP HISTÓRICA ([r]/[r̄] y acento no rótico)			
Nº	VERSIÓN/ARREGLO	CANTANTE	OTROS CRÉDITOS
01	Versión, 415	Elin Manahan Thomas	Christopher, Orchestra of the Age of Enlightenment
02	Versión, 440	Jessye Norman	Raymond Leppard, English Chamber Orchestra
03	Versión, 415	Véronique Gens	William Christie, Les Arts Florissants
04	Versión, 415	Catherine Bott	Christopher Hogwood, Academy of Ancient Music
05	Versión, 440	Sally Stapleton	Álbum “Favourite Songs & Arias”
06	Versión, 415	Lynne Dawson	René Jacobs, Orchestra of the Age of Enlightenment
07	Versión, 415	David Hansen	Oslo Circles
08	Versión, 415	Carolyn Watkinson	John Eliot Gardiner, English Baroque Orchestra
09	Versión, 440	Janet Baker	Anthony Lewis, English Chamber Orchestra
10	Versión, 440	Simone Kermes	Enrico Casazza
11	Versión, 440	Alfred Deller	Alfred Deller Consort
12	Versión, 415	Susan Graham	Emmanuelle Haim, Le Concert d’Astrée
13	Versión, 415	Emma Kirkby	Andrew Parrott, The Taverner Players
14	Versión, 415	Fiona Campbell	Antony Walker, Orchestra of the Antipodes
15	Versión, 415	Kym Amps	The Scholars Baroque Ensemble
16	Versión, 415	Anne Sofie von Otter	Trevor Pinock, The English Consort
17	Versión, 415	Joyce DiDonato	Maxim Emelyanychev, Il Pomo d’Oro
18	Versión, 415	Sonya Yoncheva	Alessandro de Marchi
19	Versión, 415	Danielle de Niese	Harry Bicket, The English Concert
20	Versión, 415	Shannon Mercer	Olivier Fortin
21	Arreglo para contratenor e instrumentos, transportado	Carlos Mena	Disfonik Orchestra
22	Arreglo para voz masculina y piano	Karl-Magnus Fredriksson	Matias Böhm (piano)
23	Versión, 415	Rachael Lloyd	Christopher Monks, Armonico Consort
24	Versión, 415	Anna Prohaska	Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico

“Rrrremember me”: criterios de interpretación musical aplicados a la pronunciación...
Rocío de Frutos Domínguez

25	Versión, 440	Kirsten Flagstad	Warwick Braithwaite, Philharmonia Orchestra
26	Versión, 440	Natalie Choquette	Álbum “La Diva II”
27	Versión, 415	Patricia Petibon	Andrea Marcon, La Cetra Barokorchester Basel
28	Versión, 440	Denyce Graves	Mauricio Barbacini, Munich Radio Orchestra
29	Versión, 415	Barbara Bonney	Christopher Hogwood, Academy of Ancient Music
30	Versión, 440	Eleanor Houston	John Bath, Stuart Chamber Orchestra
31	Versión, 415	Gabriele Hirsch	Otto Honeck
32	Versión para alto, transportada	Ewa Podles	Patrick Peire
33	Versión, 415	Evelyn Tubb	New Trinity Baroque
34	Arreglo para voz femenina y guitarras eléctricas, transportado	Box of Chocolates (EFF, voice)	EFF vocals & bass LOUPOE guitars & percussions
35	Versión, 440	Joan Hammond	Constant Lambert
36	Versión, un tono abajo	Edna Thornton	George Byng, director
37	Versión, 440	Mary Hughes	John Landor, London Musical Arts
PRONUNCIACIÓN MODERNA ([ɪ])			
	VERSIÓN/ARREGLO	CANTANTE	OTROS CRÉDITOS
38	Arreglo voz masculina e instrumentos	Michael Slattery	La Nef
39	Arreglo voz femenina e instrumentos, transportado	Alison Moyet	One Blue Voice
40	Arreglo voces e instrumentos, transportado	The Swingle Singers	Tom Bullard, The Swingle Singers
41	Arreglo voz masculina e instrumentos, transportado	Beat Kaestli	Ben Stivers (piano), Rhodes (órgano), Marcus McLaurine (bajo), Steve Doyle (bajo), Jochen Rueckert (batería), Andres Patrick Forero (percusión)
42	Arreglo voces femeninas, transportado	Kristi Michele	Paper Heart Collection

43	Arreglo voz femenina y acordeón, transportado	Mary Coughlan	Álbum "After the fall", Erik Visser (productor y arreglista)
44	Arreglo voces femeninas y percusión, transportado	Gretchens Antwort	Álbum "Liebes Leben"
45	Arreglo voz femenina y guitarra, transportado	Séverine Soulaÿrès, voz y guitarra	Álbum "Love and failures"
46	Arreglo para voz femenina y piano	Annette Postel	Álbum "sing oper stirb" Klaus Weibel, piano.
47	Arreglo para voz femenina e instrumentos	Olivia De Felice	David Harvey (arreglo y piano), Kit Lowdon (guitarra), Marcus Pritchard (bajo), Olivier Pooley (batería), Felix Macintosh (productor)
48	Arreglo para voz femenina y electrónica, transportado	Mara Carlyle	Max de Wardener (teclado)
49	Arreglo para voz masculina y piano, transportado	Dieter Weslowski	Álbum "Baker's Dozen"
50	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Kata y Co	Álbum "Bossa & no' was"
51	Arreglo para voces femeninas	Nevermind Catherine's	Album "Chants of Love Death"
52	Arreglo para voz masculina y piano	Fabio Cinti	Lele Battista
53	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Hansa (Jóhanna Vigdís)	Album "Mannsöngvar", Bjarni Bragi, Valgeir Sigurðsson, Ben Frost, Karl O. Olgeirsson (arreglos y dirección)
54	Arreglo para voz femenina e instrumentos	Georgie-Rose	Davies-Kefecek, Jamieson Shaw
55	Arreglo para voz masculina e instrumentos, transportado	The Hill in Mind (Joshua Hill)	Álbum "Thimble, Needle, and Thread" Joshua Hill, Sir Jonathan Lang, Max Knouse, Jacob Eary, and Nat Theobald

“Remember me”: criterios de interpretación musical aplicados a la pronunciación...
Rocío de Frutos Domínguez

56	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Judith Owen	Álbum “The Beautiful Damage”
57	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Raquel Andueza	Christina Pluhar, L’Arpeggiata
58	Versión, transportada para contratenor	Andreas Scholl	Stefano Montanari, Accademia Bizantina
59	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Rosemary Standley	Sylvain Griotto
60	Arreglo para voz femenina e instrumentos	Anneke van Giersberger	Residentie Orkest The Hague
61	Arreglo para voz femenina y guitarra, transportado	Judith Owen	Álbum “1000 years of popular music”, Richard Thompson (arreglista)
62	Arreglo para voces e instrumentos, transportado	AnnMarie Milazzo	The East Village Opera Company, Peter Kiesewalter (arreglista)
63	Arreglo para voz femenina e instrumentos	Anneke van Giersberger	Arstidir
64	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Susanna Wallumrød	Susanna and the Magical Orchestra, Morten Qvenild (teclista)
65	Arreglo para voz femenina y piano	Diana Tash	Álbum “Remember Me...”
66	Arreglo para voz femenina e instrumentos, transportado	Emilie Simon	Private Domain
67	Arreglo para voz femenina y electrónica	Danielle de Niese	Jorio (Frederick Jorio, Eric Calvi), Álbum “Cyber Diva”
68	Versión, 440	Lesley Garret	Paul Daniel, London Session Orchestra
PRONUNCIACIÓN MEZCLADA, CON PREDOMINIO DE RP HISTÓRICA			
	VERSIÓN/ARREGLO	CANTANTE	OTROS CRÉDITOS
69	Versión, 415	Barbara Hendricks	Drottningholms Barockensemble

70	Arreglo voces femeninas	Laura Wright	Álbum “Sound of strength”, Starkey, Killahurtz y Dan Vinci (productores), Laura Wright (voz y arreglos)
71	Arreglo voz femenina e instrumentos, transportado	Theresa Kronthaler	Kronthaler
72	Versión, 440	Victoria de los Ángeles	English Chamber Orchestra, Sir John Barbirolli
73	Arreglo voz femenina e instrumentos	Julie Moore Foster	Álbum “Soul songs”
PRONUNCIACIÓN MEZCLADA, CON PREDOMINIO DE MODERNA			
	VERSIÓN	CANTANTE	OTROS CRÉDITOS
74	Versión, 440	Olga Borodina	Carlo Rizzi, Orchestra of the Welsh National Opera
75	Versión, 440	Maria Friederike Schoder	Vogtland Philharmonie, Stefan Fraas
PRONUNCIACIÓN MEZCLADA			
	VERSIÓN/ARREGLO	CANTANTE	OTROS CRÉDITOS
76	Versión, transportada para contratenor	Andréas Perez-Ursulet	Orchestre National d’Auvergne, Roberto Forés Veses
77	Versión, 440	Leontyne Price	Francesco Molinari Pradelli

*Fuente: Elaboración propia.
Descripción de imagen: Cuadro informativo*

Discusión de hallazgos

Aplicación de diferente criterio interpretativo a versión y arreglo musical

Encontramos en los casos analizados una correlación entre el tipo de pronunciación y la naturaleza de la versión o arreglo. 34 de los 37 casos de pronunciación histórica son versiones y 29 de los 31 casos de pronunciación moderna se corresponden con arreglos. Entre los casos que presentan rasgos mezclados de ambas pronunciaciones aparecen tanto versiones como arreglos. Si bien la muestra analizada no permite extraer conclusiones de alcance general, sí parece útil para atisbar una cierta tendencia

en la aplicación de la regla interpretativa sobre la pronunciación. Con todas las cautelas debidas, parece constatarse la presencia de una norma extendida y probablemente mayoritaria de aplicación de la pronunciación histórica, tal y como recomiendan Nedecky o LaBouff, en la interpretación de las distintas versiones de esta obra.

Sin embargo, esta regla decae cuando estamos ante un arreglo y no una versión de la obra. En ese caso parece optarse con más frecuencia por la pronunciación moderna. A falta de mayor profundización en las posibles causas de este cambio de paradigma interpretativo, se pueden formular algunas hipótesis para explicarlo. Por un lado, podría responder a la concepción del arreglo musical como un nuevo producto, tal y como ocurre en el ámbito jurídico, una obra derivada de la anterior pero contemporánea, a la que resulta por tanto justificado aplicar la pronunciación de su tiempo. Si este fuese el caso, en realidad mantendría la coherencia con el criterio historicista.

Otra posible explicación a esta decisión interpretativa es el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre con las versiones, muchos intérpretes de los arreglos proceden del mundo del pop, blues, rock, jazz, música electrónica, fusión, folk, indie..., entornos a priori menos especializados en la interpretación de música histórica. Una formación menos academicista podría explicar una menor inclinación a aplicar el criterio de la interpretación historicista a la pronunciación y mayor naturalización de la pronunciación moderna, que resultaría probablemente acogida también con más familiaridad por el público destinatario.

De hecho, curiosamente los únicos tres casos de arreglos analizados que sí muestran un empleo de la pronunciación histórica se corresponden con tres cantantes de formación academicista: Carlos Mena (caso nº 21) es un contratenor español especializado en música histórica; el barítono sueco Karl-Magnus Fredriksson (nº 22) proviene del mundo del lied, oratorio y ópera; la cantante Eff del dúo alemán Box Of Chocolates (nº 34) aparece definida en la

propia web del grupo como una “cantante de formación clásica”³¹ que aporta esa identidad al dúo.

Entre los dos únicos casos de pronunciación moderna de entre los analizados que no son arreglos sino versiones nos encontramos con la nº 68, cantada por la británica Lesley Garrett, una soprano de destacada proyección mediática que ha desarrollado su carrera tanto en el ámbito de la ópera como en el del teatro musical y la televisión, lo cual podría explicar su elección de la pronunciación, que no sustituye ni disimula el empleo de la *burred r* o *r* moderna inglesa. El otro caso (nº 58) corre a cargo de Andreas Scholl, un contratenor alemán referente mundial en la interpretación de música histórica. Parece improbable en este caso que su elección responda a una mayor familiaridad con la interpretación en pronunciación moderna. Resulta interesante constatar sin embargo que el mismo Scholl sí aplica la pronunciación histórica (con la introducción muy excepcional de alguna discreta *burred r*) en otras grabaciones de repertorio inglés histórico (obras del compositor John Dowland³², por ejemplo). Sería de gran interés poder conocer los motivos de su elección de una pronunciación moderna para este álbum dedicado a Purcell.

Casuística en la pronunciación histórica de la r

Entre los ejemplos analizados de pronunciación histórica, encontramos algunos con llamativa tendencia al uso de *rolled r*, que se marca y alarga notablemente y se emplea incluso en

³¹ “Box of Chocolates explora la unión en música. EFF y Loupoe abrazan plenamente sus identidades diversas y las ponen en acción en el escenario. No solo hacen música, sino que interactúan. EFF es una cantante de formación clásica con una amplia gama de color vocal, tono y expresión” (box-of-chocolates.com).

³² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BP5rKwHvhQ0>; <https://open.spotify.com/track/1qwwqnQymJlMab4TlymAQq?si=66RBshyHSpikmnSC1K-ScA>

palabras donde no existiría la opción de pronunciarla atendiendo a las reglas de Nedecky y LaBouff (“forget”, “earth”)³³.

Otras versiones utilizan pronunciación histórica más ajustada a las reglas de Nedecky y LaBouff, si bien mantienen un empleo generoso de la *rolled r* por encima de la *flipped r* (aplicándola, por ejemplo, en “remember”). Encontramos ejemplos de ello tanto en versiones historicistas como en versiones con instrumentos y afinación modernos³⁴.

En todo caso y como hemos visto, estas variantes podrían justificarse desde la aplicación complementaria del criterio de la expresividad, que puede modular la aplicación del criterio historicista y amplía el margen de discrecionalidad individual del intérprete.

Casuística en la pronunciación moderna de la r

Entre los casos analizados de pronunciación moderna, encontramos ligeras variantes de pronunciación del inglés moderno. Es variada también la procedencia de los distintos intérpretes (Estados Unidos, Gales, Australia, Inglaterra... además de diversos países de habla no inglesa), pero en todos los casos encontramos el empleo de la *burred r*.

Entre los arreglos pueden encontrarse productos de estilos musicales también muy diversos, algunos próximos al soul o jazz

³³ Así ocurre en estas dos grabaciones de mediados de siglo XX:

- nº 35: La soprano australiana Joan Hammond grabó en 1945 en Londres *Dido and Aeneas* con un reparto enteramente inglés. Destacan las marcadísimas y alargadas *rolled r* en todos los casos posibles según Nedecky y LaBouff e incluso en otros donde no correspondería su pronunciación según las reglas compiladas por estos autores (“forget”, por ejemplo).

- nº 36: Un caso similar es el de la alto inglesa Edna Thornton, que en esta grabación histórica pronuncia también de forma especialmente marcada las *rolled r* incluso en lugares no contemplados por las reglas ortodoxas de la RP histórica (“forget”, “earth”).

34 - nº 10: Simone Kermes, soprano alemana, grabó en 2008 *Dido and Aeneas*, empleando también una clara pronunciación histórica con preferencia por la *rolled r*.

- nº 01: Elin Manahan Thomas, soprano inglesa especialista en música antigua, grabó con Harry Christopher esta versión historicista (415, instrumentos históricos) con pronunciación histórica. También empleaba frecuentes *rolled r*.

- nº 23: En 2015 la mezzo inglesa Rachael Lloyd grabó el aria bajo la dirección de Christopher Monks también en una versión historicista con pronunciación histórica, si bien el uso de las *rolled r* es algo menos marcado que en los dos ejemplos anteriores.

- nº 08: En 1993 la mezzo inglesa Carolyn Watkinson participó en esta grabación de *Dido and Aeneas* bajo la dirección de otro de los directores referentes del movimiento historicista, Harry Christophers, aplicando también pronunciación histórica.

- nº 02: En 1986 la mezzo estadounidense Jessye Norman participó en una versión no historicista de *Dido and Aeneas* (440, instrumentos modernos) y usó también pronunciación histórica, tal y como habían hecho otras figuras como Janet Baker (nº 09) o Kirsten Flagstad (nº 25).

(Julie Moore Foster, Beat Kaestli, Kata y Co...), otros más cercanos al pop o folk (Richard Thompson, The Hill in Mind, Dieter Weslowski...), al rock o la electrónica (Olivia de Felice, Box Of Chocolates, Hansa, Jamieson Shaw...), incluso a la música indie o new age (Nevermind Chaterine's, Mara Carlyle...). Algunos son difíciles de clasificar o serían susceptibles de considerarse dentro de más de una de estas etiquetas estilísticas, que son al fin y al cabo simplificaciones convencionales.

Entre los casos que he clasificado como de pronunciación mezclada por emplear elementos de ambos criterios *rolled/flipped r* y *burred r* (o por resultar difícilmente inteligible la variante empleada³⁵), cabe mencionar también algún caso interesante.

En la versión nº 77, la soprano estadounidense Leontyne Price emplea *burred r* con naturalidad para pronunciar la r inicial de “remember” pero curiosamente emplea *flipped r* en la sílaba final de esta misma palabra, algo que ni siquiera en la pronunciación histórica se contemplaría como una opción válida en este caso. Mezcla así no solo en la misma aria sino incluso en la misma palabra dos variantes, siendo una de ellas en realidad ajena a los dos usos normativos mayoritarios.

En el ejemplo nº 76, Andrés Pérez-Ursulet emplea igualmente la *burred r* como norma, pero pronuncia la *rolled r* al inicio de “remember” y de nuevo la *flipped r* en la sílaba final de esta misma palabra, como hacía Price, y en la r de “forget”, que tampoco encontraría respaldo en el canon de RP histórica ni en la moderna.

Un caso especialmente interesante es el clasificado como nº 74. Se trata de un arreglo con reminiscencias jazzísticas incluido en un álbum titulado “Soul Songs” donde el Lamento es la única pieza de composición anterior al siglo XX. La cantante Julie Moore Foster, especialista en soul, emplea para este arreglo del aria de Dido la pronunciación moderna, lo cual parece una decisión esperable, pero lo sorprendente es que en el recitativo del aria

³⁵ Esto no es siempre achacable a la mala dicción del intérprete, en ocasiones puede ser producto de limitaciones en la grabación, bien por tratarse de grabaciones relativamente antiguas en las que la técnica disponible era menos sofisticada, bien por la propia edición o ecualización que en ocasiones impide escuchar con claridad la pronunciación, por circunstancias acústicas del espacio, etc.

utiliza una estricta pronunciación histórica. El recitativo, si bien está acompañado por chelo y piano, un instrumento evidentemente posterior al periodo de su composición, se ajusta en la armonía, ritmo y estilo al original. Cuando comienza el aria aparece también la percusión, se introducen armonías distintas a la original y el estilo se convierte ya en claramente jazzístico. Desde ese momento la intérprete modifica la regla de pronunciación y comienza a usar la pronunciación moderna. Parecería así reforzarse la idea de que se aplica el criterio de pronunciación histórica cuando se considera que la interpretación está relativamente próxima a la original y moderna cuando se han alterado parámetros básicos de la obra original y se está, por tanto, ante un producto artístico nuevo y actual.

Conclusiones

El criterio historicista aplicado a la pronunciación de obras cantadas en inglés parece mayoritariamente asumido por los intérpretes de música histórica. Según este criterio, se aplica la llamada pronunciación histórica a las obras compuestas en inglés hasta mediados del siglo XX (o hasta los años 20 de ese siglo, según algunos autores) y pronunciación moderna para las posteriores. Atendiendo al origen del texto, además, se adopta una de las dos grandes variantes del inglés neutro convencional: *Received Pronunciation*³⁶ para las obras de texto británico o asimilado y *American Standard* para las de texto americano.

El análisis de 77 versiones del célebre lamento de Dido, una obra del XVII del compositor británico Henry Purcell sobre texto del también británico Nahum Tate, en lo referente a un aspecto concreto de la pronunciación (la consonante “r”) permite concluir que este criterio historicista, mayoritariamente asumido como

³⁶ Menos extendido es el uso de la variante de pronunciación Mid-Atlantic para las obras en inglés que sean europeas pero de origen no británico. En cualquier caso, en lo referente a la pronunciación de la “r”, la pronunciación MA se atiene a las mismas reglas que la RP y en todo caso no sería aplicable al aria objeto de este estudio, cuyos autores (de texto y música) son británicos.

decíamos, se ve modulado en su aplicación por al menos dos factores relevantes.

Por un lado, la propia naturaleza del producto artístico resultante. Así, se utiliza pronunciación histórica (es decir, la previa a 1920) como regla general en las versiones del aria. Sin embargo, los arreglos, que modifican elementos esenciales de la obra original, son tratados con el mismo criterio que reciben las obras contemporáneas, y, por tanto, se les aplica mayoritariamente la pronunciación moderna. Una hipótesis que explicaría esta práctica es que los arreglos sean percibidos como obras nuevas, coincidiendo así con su consideración jurídica. Otra posible explicación es que los intérpretes de estos arreglos provienen en mayor proporción de entornos menos academicistas y, por tanto, no se sienten comprometidos con el canon estético ortodoxo, es decir, el criterio historicista.

El otro factor modulador de la aplicación del criterio historicista es el de la expresividad. La muestra objeto de estudio permite apreciar variantes entre los cantantes en la pronunciación histórica de la “r” que se podrían justificar dentro del margen de discrecionalidad reconocido al intérprete por diversos autores para lograr el objetivo de la expresividad de la obra. Según este criterio, determinados elementos de la pronunciación (el alargamiento de la vibración de la r por ejemplo) pueden emplearse para resaltar elementos semánticos o emotivos del texto. De este modo se contribuiría a lograr una comunicación más intensa de la obra al público.

Lista de referencias

BERROCAL, Jaime. “Pragmática docente en los idiomas aplicados al canto”. *Actas 45 Congreso Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE)*, 415-426, 2010. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_37.pdf Acceso: 30/10/21.

BEAL, Joan C. "The Phonology of Eighteenth-Century English", en **English pronunciation in the eighteenth century. Thomas Spence's Grand repository of the English language**, Oxford: Clarendon, 1999.

"BOX of Chocolates ". <http://box-of-chocolates.com> Acceso: 30/10/21.

BROWN, Helen. "Dido's Lament — Purcell's composition has become the UK's favourite aria". **Financial Times**, 05, 11, 2018. <https://ig.ft.com/life-of-a-song/didos-lament.html> Acceso: 30/10/21.

CARMONA, José Carlos. **Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica**. Málaga: Ediciones Maestro, 2006.

COOPER, Christopher. **Grammatica linguæ Anglicanæ**. Londres, J. Richardson, 1685.

DE FRUTOS, Rocío. **El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica**, 2013. <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/rfd/index.html> Acceso: 30/10/21.

GUZMÁN, Mariano Nicolás. "La pronunciación como variable expresiva en el canto en español. Un estudio comparativo de la articulación consonántica en cinco versiones musicales de La Tempranera de Carlos Guastavino". **Epistemus**, 6, 2: 33-61, 2018. DOI: 10.21832/epistemus.6.6100.2

— "Pronunciación y Expresión. Un estudio preliminar sobre las posibilidades articulatorias de las consonantes del español como recursos musicales expresivos". **Epistemus**, 5, 2: 9-26, 2017. DOI: 10.21932/epistemus.5.3791.2

HERNÁNDEZ, Natividad. "La inteligibilidad en el canto lírico". **Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**, 23, 123-142, 2016.

<https://rcsмм.eu/general/files/revista/revista23.pdf> Acceso: 30/10/21.

HICKEY, Raymond. "Telling people how to speak. Rhetorical grammars and pronouncing dictionaries", en Ingrid Tieken-Boon Ostade and Wim van der Wurff (eds), **Proceedings of the Third Late Modern English Conference**, Frankfurt: Peter Lang, pp. 89-116, 2009.

JONES, Daniel. A.C. Gimson (ed.). **Everyman's English pronouncing dictionary**. Londres: J.M. Dent and Sons, 1982.

KABATEK, Johannes. "La construcción de la historia del español a partir de los corpus: entre "lenguas individuales" y "tradiciones discursivas". En **El español y su dinamismo: redes, irradiaciones y confluencias**, 17-30. Roma: AISPI Edizioni, 2017.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_01/01_016.pdf Acceso: 30/10/21.

LABOUFF, Kathryn. **Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LASS, Roger (ed.). **The Cambridge History of the English Language, Volume III 1476-1776**, Cambridge University Press, 1999.

LERER, Seth. **The History of the English Language**, 2nd Edition, Parts I-III, Chantilly (Virginia): The Teaching Company, 2008.

"medici.tv". "Andreas Scholl - I Saw My Lady Weepe - John Dowland", 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=BP5rKwHvhQ0> Acceso: 30/10/21.

NEDECKY, Jason. **English Diction: Treatment of the letter r**, 2012. <https://thedictionpolice.podbean.com/e/english-diction-treatment-of-r/> Acceso: 30/10/21.

"OPERABASE, the reference for opera performances around the word". <https://www.operabase.com> Acceso: 30/10/21.

POSADAS de Julián, Pilar. "Modificación o aggiustamento de las vocales españolas en el canto lírico". **Estudios de Fonética Experimental**, XXV: 263-293, 2016. <https://www.ub.edu/journalofexperimentalphonetics/pdf-articles/XXV-12-PPosadas.pdf> Acceso: 30/10/21.

— "Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico". En **Experimental Prosody. Language Design. Special 2**, 107-118, 2008. Granada: Método Ediciones.

PURCELL, Henry. **The Works of Henry Purcell, Vol. III. Dido and Aeneas**. Editado por William Hayman Cummings. Londres: Novello, Ewer & co., 1889.

SCHLÜTER, Julia. **Early Modern English: Phonology**, Bergs, A., Brinton, L.J. (eds). Bamberg: opus, 2016.

"SPOTIFY, servicio de música digital". <http://www.spotify.com>

TAYLOR, Carol. **English Pronunciation from Shakespeare's Day to Ours**, 2021. <https://preply.com/en/blog/english-pronunciation-from-shakespeare-s-day-to-ours/> Acceso: 30/10/21.

"THE DICTION POLICE. Practical Diction for Classical Singers". <https://dictionpolice.com/> Acceso en: 30/10/21.

Agradecimentos

Francisco Arroyo Álvarez de Toledo, Félix Ovejero Lucas, María Luisa Venegas Lagüéns.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.