

MARIANO NICOLÁS GUZMÁN

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata)

marianoguzman791@gmail.com

Artículo de investigación

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.

Resumen

La formación de especialistas en música vocal promueve el desarrollo de habilidades fonéticas para el canto. Sin embargo, observamos que colocar el estudio de la pronunciación únicamente al servicio de problemas técnicos desalienta la exploración de sus potencialidades expresivas, lo que es favorecido por la disociación tradicional técnica/expresión y la dificultad de cuantificar la emoción. Asimismo, los estudios sobre dicción para el canto se centran en lenguas predominantes en la música académica (como italiano, alemán y francés). En consecuencia, la exploración de los usos expresivos de la pronunciación del español en el canto constituye un área de vacancia y un desconocimiento de su valor cultural e identitario. Bajo la hipótesis de que la pronunciación es empleada como variable expresiva en el canto, se propuso estudiar los usos expresivos de la articulación consonántica en la ejecución de música en español. Para ello, se describieron variables en la articulación de las consonantes /s/, /b/, /d/, /g/, /z/, /r/, /l/, /m/ y /n/ en 5 versiones representativas de La Tempranera de Carlos Guastavino interpretadas por cantantes hispanohablantes. Las tareas de segmentación, etiquetado, procesamiento y análisis de las señales fueron realizadas mediante Praat. Las variaciones en la articulación consonántica sugieren una correspondencia entre la pronunciación y la intencionalidad expresiva, que parece contribuir con una mejor declamación del contenido semántico y la conformación de estilos de pronunciación en el canto, impulsada por razones idiosincrásicas y requisitos performáticos.

Palabras Clave:

Pronunciación, Variable Expresiva, Canto en Español, Articulación Consonántica

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 6. N° 2 (2018) | 33-61

Recibido: 12/10/2018. **Aceptado:** 11/12/2018.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21832/epistemus.6.6100.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



MARIANO NICOLÁS GUZMÁN

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata)

marianoguzman791@gmail.com

Research paper

Pronunciation as expressive variable in Spanish singing A comparative study of the consonantal articulation in 5 musical performances of La Tempranera by Carlos Guastavino

Abstract

The training of vocal music specialists fosters the development of phonetic skills for singing. Nevertheless, we note that placing the study of pronunciation only at the service of technical problems discourages the exploration of its expressive potentialities, which is favoured by the traditional dissociation technique/expression and the difficulty of quantifying the emotion. Also, diction studies for singing focus on predominant languages in classical music (such as Italian, German and French). Consequently, the exploration of the expressive uses of Spanish pronunciation in singing constitutes a vacancy area and an ignorance of its cultural and identity value. Under the hypothesis that the pronunciation is used as an expressive variable in singing we proposed to study the expressive uses of consonantal articulation in Spanish music performance. Variables in the articulation of consonants /s/, /b/, /d/, /g/, /z/, /r/, /l/, /m/ and /n/ were described in 5 representative versions of La Tempranera by Carlos Guastavino performed by Spanish-speaking singers. Segmentation, labelling, processing and analysis of the signals were carried out using Praat. The variations of consonantal articulation suggest a correspondence between pronunciation and expressive intentionality, which seems to contribute to a better declamation of the semantic content and a configuration of pronunciation styles in singing driven by idiosyncratic reasons and performative requirements.

Key Words:

Pronunciation, Expressive Variable, Spanish Singing, Consonantal Articulation

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 6. N° 2 (2018) | 33-61

Recibido: 12/10/2018. **Aceptado:** 11/12/2018.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21832/epistemus.6.6100.2

—The sound must seem an echo to the sense¹.

Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (1711, v. 365)

Introducción

En la interpretación de música vocal, la pronunciación tiene un lugar destacado, ya que es responsable de la cohesión entre música y texto. Por ello, las instituciones destinadas a la formación de especialistas en música vocal (cantantes, directores, repertoristas, etc.) promueven el desarrollo particularizado de habilidades fonéticas para el canto (Carranza, 2013). En consonancia, numerosos estudios profundizan el conocimiento de la dicción para el canto (para una recopilación, véase Mahaney, 2006) y brindan herramientas para comprender cómo se representan los sonidos del habla en la escritura de cada lengua. Comúnmente, este conocimiento se traduce en *reglas fonéticas* que pueden ser aplicadas al estudio de las obras vocales para el desarrollo de una *buen ejecución* (Guzmán, Shifres y Carranza, en prensa). Por ejemplo, mediante este procedimiento es posible saber que, en italiano, la *c* que está seguida de *e* se pronuncia /tʃ/ (p. ej., *pace* /'paʃe/ f. 'paz'), mientras que delante de *h* suena /k/ (*orchestra* /or'kestra/ f. 'orquesta').

Comprender la relación entre la pronunciación y la forma escrita de una lengua resulta sumamente útil para la práctica de la música vocal. Entre los múltiples beneficios que ofrece, podemos mencionar que:

- Trasciende las limitaciones del aprendizaje por imitación (que habitualmente se circunscribe a los sonidos de las obras estudiadas), brindando, así, una comprensión más amplia del fenómeno de la pronunciación;
- Visibiliza y —por ende— permite superar ambigüedades en el uso de la escritura para representar a los sonidos del habla, como pronunciaciones diferentes que se escriben de manera similar (p. ej., en francés, *oi* se pronuncia /wa/, pero se vuelve /wẽ/ delante de *n*: *loi* /lwa/ f. 'ley' ~ *loin* /lwẽ/ adv. 'lejos') o grafías distintas con una misma pronunciación (p. ej., en inglés, *son* m. 'hijo' y *sun* m. 'sol' son homófonas /sʌn/);
- Empleado junto con el Alfabeto Fonético Internacional, un sistema de símbolos creado por lingüistas para facilitar el estudio de la pronunciación (International Phonetic Association, 1999; Ladefoged y Disner, 2012), contribuye, además, a identificar sonidos que son compartidos por dos o más lenguas pero escritas de manera diferente, como la consonante /tʃ/, que adopta grafías muy variadas: *c*^(e, i) (it. *voce* /'voʃe/ f. 'voz'), *ci*^(a, e, o, u) (it. *bacio* /'baʃo/ m. 'beso'), *ch* (esp. *marchar* /

mar'ʃar/; ingl. *choice* /tʃɔɪs/ f. 'elección'), *tsch* (al. *Deutsch* /dɔɪʃ/ m. 'alemán'), etc.;

- Por todo lo anterior, además, optimiza los tiempos de estudio considerablemente, tanto en contextos de aprendizaje intrasubjetivos (es decir, en solitario) como intersubjetivos (docente-alumno, director-coreuta, repertorista-cantante, etc.).

El texto bien pronunciado contribuye en gran medida a la ejecución de la música vocal. En el canto coral, por ejemplo, Carranza (2013) menciona algunos de estos beneficios: “uniformidad de las vocales, precisión en la afinación, empaste del conjunto, una articulación mejorada, mejor enunciación y claridad del texto, precisión rítmica, control de los niveles dinámicos, uso eficiente del manejo del aire” (p. 2). Muchos de estos beneficios pueden extenderse, asimismo, al canto solista o de grupos vocales reducidos. Sin embargo, observamos una problemática recurrente en la enseñanza y la práctica de la música vocal: colocar el estudio de la pronunciación únicamente al servicio de problemas técnicos para el desarrollo de una *buena ejecución* (es decir, de aquella que aporta uniformidad, precisión, claridad, empaste, etc.) desalienta la exploración de sus potencialidades expresivas.

El abordaje de la pronunciación en el canto: Un caso paradigmático de la práctica musical

Durante un ensayo de la cantata navideña *Christen, ätzet diesen Tag*² de Johann Sebastian Bach (Wilson y Waffender, 2000, 16:34–17:44), el Mtro. John Eliot Gardiner practica junto con el Coro Monteverdi los versos de la cadencia final: “Lass es niemals nicht gesche'n / dass uns Satan möge quälen” (que pueden traducirse como ‘jamás permitas que caigamos / en los tormentos de Satán’). Frente a la dificultad o extrañeza que supone la pronunciación del grupo consonántico /kv-/ en el comienzo de la palabra “quälen” /'kvɛ:lən/ (en rigor, vt. ‘atormentar’), Gardiner decide consultar a la asesora fonética y cantante lírica Constanze Backes. Pero, a diferencia de Gardiner, que está pendiente de la correcta articulación de estas consonantes, Backes advierte que la vocal /ɛ:/ suena “demasiado amigable” para una “palabra fea” como “quälen”. En una entrevista posterior (17:44–18:29), Backes profundiza sobre esta cuestión y confiesa que no cree que las palabras suenen como lo hacen por mera coincidencia. Por este motivo, añade, es natural que la palabra “quälen” no resulte agradable a nuestros oídos, ya que ser atormentado tampoco lo es.

Se plantea, así, un inconveniente para la ejecución: por un lado, la /ɛ:/ de la palabra “quälen” (propia del alemán hablado) resulta demasiado abierta y anterior para el canto lírico, que, en pos de una ejecución vocal *cubierta*, tiende

a volver estos sonidos más cerrados y centrales, incluso redondeados (véase Miller, 1996); por otro lado, una pronunciación demasiado *cubierta*, que es vista habitualmente como más cuidada y conveniente para la ejecución, puede restarle valor expresivo a la idea de ‘atormentar’. A simple vista, las posturas de Gardiner y Backes lucen en esencia contradictorias: para él, la pronunciación parece ser un aspecto de la técnica –entendida como algo escindido del contenido y el sentido de la obra–, que debe ser cultivado minuciosamente; para ella, en cambio, un componente de la expresión responsable de comunicar la intencionalidad poética. De una u otra manera, el diálogo entre ellos, así como la entrevista a Backes, permiten visualizar la problemática acerca del rol que cumple la pronunciación en el canto y nos invitan a preguntarnos: ¿es la pronunciación del canto un objeto de la técnica o de la expresión?³ ¿Es posible pensar en una pronunciación que tome lo mejor de cada una para lograr una ejecución vocal de calidad y expresiva a la vez?

Hacia una definición de la dualidad técnico-expresiva de la pronunciación en el canto

Los conceptos de técnica y expresión son por demás recurrentes en la enseñanza y la práctica musicales. Sin embargo, pese a su ubicuidad, no presentan definiciones claras y unívocas. Con respecto a la técnica musical, por ejemplo, Adorno (1958/1977) sostiene que conlleva la exteriorización de una sustancia espiritual (producción) y su posterior transformación en un fenómeno físico que posibilite el acceso a la percepción sensorial (reproducción). Por su carácter mecánico-motriz (Shifres, 1994), a menudo es asociada a términos como entrenamiento, disciplina y eficiencia, lo que evidencia su sistematización y su estatus como *requisito performático*. En consecuencia, cultivarla adecuadamente y en detalle contribuye con una ejecución musical de calidad. La técnica del canto (o técnica vocal), en particular, comprende el desarrollo de habilidades de muy diversa índole, como apoyo, colocación, respiración, afinación, postura y, por supuesto, pronunciación.

La noción de expresión, por otra parte, adopta significados más variados: una guía para la interpretación que es consignada en la partitura por el compositor; una práctica mediada cultural, social y temporalmente que los ejecutantes intentan recrear (práctica histórica o históricamente informada); un objeto de estudio centrado en la emoción, el cuerpo y el gesto, etc. (Crispin y Östersjö, 2017). Tradicionalmente, se ha puesto el foco de la expresión musical en el rol del ejecutante y las decisiones performáticas que hacen de su interpretación una ejecución expresiva, prueba de su creatividad, originalidad e individualidad. Sin embargo, si la interpretación es vista como una actividad conjunta

donde participan –al menos– un ejecutante y un oyente, no podemos desconocer el rol de este último en la realización del acto expresivo como destinatario u objetivo de la intencionalidad expresiva (Gomila, 2008; Alessandri, 2014; Shifres, 2014). Por este motivo, se propone que la expresión involucra comunicación, en esencia, “un medio intencional de interacción que favorece el entendimiento del estado mental del otro” (Assinnato y Shifres, 2013, p. 530). ¿Y qué es lo que se comunica en esa interacción? Emociones, ideas, sensaciones, pensamientos, etc., exteriorizados mediante la manipulación de variables musicales expresivas (como dinámica, timbre, articulación y *timing*⁴).

Si bien técnica y expresión son entendidas como componentes esenciales de la interpretación musical, a menudo son disociadas en su estudio (Shifres, 1994). La práctica del canto, en particular, distingue entre requisitos técnicos y expresivos, que, abordados en detalle y de manera particularizada, contribuyen al desarrollo de una interpretación musical nutrida. Bajo estas consideraciones, entonces, la pronunciación es concebida como un requisito esencialmente técnico, una acción mecánica encargada de producir los sonidos del habla en la ejecución vocal. En consecuencia, el estudio de la pronunciación (frecuentemente asistido por “*reglas fonéticas*”) es puesto al servicio de una “*buena ejecución*” vocal, donde articular debidamente todos los sonidos implicados se presenta como un objetivo central y, a menudo, excluyente. Pero entonces, ¿qué hay del poder expresivo que propugnamos?

Alarcos Llorach (1950), en el ámbito de la poesía, y Posadas de Julián (2008), en el canto lírico, proponen que los fonemas, que son tradicionalmente entendidos como estructuras lingüísticas desprovistas de significado, adquieren valor expresivo cuando son puestos en contexto. Bajo este supuesto, entonces, y en concordancia con las ideas de Constanze Backes, no parece coincidencia que las palabras suenen como lo hacen, sino que serían el resultado de una selección y un ordenamiento de fonemas (acordados culturalmente) al servicio de su contenido semántico. Por ejemplo, los sonidos que conforman la palabra *bombo*, por su redondeamiento, resonancia, precisión, etc., recuerdan fácilmente al toque sobre el parche de este instrumento. Por consiguiente, entender que un fonema encierra un haz de posibilidades articulatorias, favorecería su aprovechamiento expresivo para el canto. En la misma dirección, Sundberg (1987) afirma que es posible enriquecer la ejecución vocal mediante la incorporación de rasgos o detalles del habla emocional, como la duración de sílabas, fonemas y pausas, el contorno de afinación, la velocidad, la entonación y la precisión en la articulación (a lo que llama *microentonación*), sin quebrantar por ello la estructura musical dada (*macroentonación*).

Por lo tanto, comprender la pronunciación en el canto como un fenómeno de naturaleza dual es posible: técnica y expresión serían, entonces, como dos caras de una misma moneda. Pero, aunque reconocemos que muchos especialistas

en música vocal exploran las potencialidades expresivas de la pronunciación, este conocimiento no está sistematizado. Por un lado, sus derivaciones son tan vastas que las tareas necesarias para esa sistematización parecen inalcanzables o demasiado complejas. Por otro lado, está extendido que la emoción es algo difícil de cuantificar, lo que hace que, en la práctica del canto, sea omitida o ignorada con facilidad (Bunch Dayme, 2009). Por estas razones, muchos de los conocimientos construidos en el ámbito de la expresión no logran trascender los contextos de enseñanza convencionales (clases, talleres, seminarios, etc.) y, en consecuencia, su divulgación y acceso se reducen considerablemente. La técnica vocal, en cambio, ha sido objeto de estudio por siglos, lo que ha dado lugar a numerosos artículos, métodos y tratados que profundizan y sistematizan su conocimiento, incluso el de la dicción para el canto. En este contexto, la instrucción de la técnica parece muy clara, precisa y afianzada, y la de la expresión, borrosa, imprecisa y efímera. Por todas estas razones, consideramos que la exploración de los usos expresivos de la pronunciación en el canto constituye un área de vacancia.

El estudio expresivo de la pronunciación del español en el canto

Los trabajos sobre dicción para el canto, aun aquellos con un enfoque meramente técnico, resultan provechosos como punto de partida para el estudio expresivo de la pronunciación, puesto que echan luz sobre conocimientos que son elementales para la comprensión de este fenómeno (como la producción, percepción y representación simbólica de los sonidos del habla). Pero observamos que la bibliografía disponible se inclina a favor de lenguas que están muy presentes en el repertorio de música académica (italiano, alemán y francés), dejando a otras como el español en una posición de desventaja. Habitualmente, estas otras lenguas tampoco están demasiado extendidas en la formación de especialistas en música vocal. Por ejemplo, en la formación de directores corales hispanohablantes, la pronunciación de la lengua española no suele ser concebida como un objeto de estudio, aun cuando ésta sea ampliamente empleada en la actividad profesional (como lo demuestra el notable interés por la interpretación de arreglos corales de música folklórica latinoamericana).

Pero ¿es realmente provechoso impulsar el estudio de la pronunciación del español en contextos hispanohablantes de enseñanza y práctica musicales? Para la técnica vocal, es probable que no lo sea, ya que su aprendizaje se vería altamente favorecido —si no saldado— por el uso cotidiano. Desde un punto de vista expresivo, en cambio, puede suscitar gran interés. Por un lado, las variedades del español son numerosas y dan origen a géneros y estilos musicales

muy diversos, por lo que conocerlas contribuye a una interpretación informada y que reconoce su valor cultural e identitario. Por ejemplo, el tango y la zamba son géneros tradicionales de la Argentina, pero cada uno manifiesta un color propio y característico en su interpretación. En el canto, esto podría estar dando cuenta, entre otras cosas, de diferencias de pronunciación condicionadas por sus procedencias, así como de aspectos suprasegmentales (entonación, acentuación, cualidad de voz, etc.). Por otro lado, hemos hallado evidencia preliminar de que modificaciones en la articulación de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español responden a interacciones con otras variables expresivas, en particular dinámica, *timing* y articulación musical (Guzmán, Shifres y Carranza, octubre de 2017, 2018), como si de fuerzas aunadas en pos de la intención comunicativa se tratara.

Conceptos Teóricos de Base

¿Fonema o alófono?

Si bien el término “fonema” se emplea con frecuencia para designar a los sonidos del habla, estos no son estrictamente sinónimos. Un fonema es una representación abstracta de un sonido del habla con valor contrastivo. Así, por ejemplo, la palabra *un* se transcribe fonémicamente /un/, ya que, en el Alfabeto Fonético Internacional, el símbolo /u/ representa al sonido de la vocal cerrada posterior redondeada, y /n/, al de la consonante nasal alveolar⁵. En principio, emplear otros símbolos para esta tarea no sería correcto. Sin embargo, la realización alveolar no es la única posible para el fonema /n/ en español. En el habla encadenada, por ejemplo, conserva su punto de articulación delante de /l/, que también es alveolar (como en *un lazo* [unláso]), pero se vuelve bilabial delante de /b/ (*un beso* [umbéso]) y velar delante de /g/ (*un guía* [unǵía]). De esta manera, [n], [m] y [ŋ] se presentan como realizaciones posibles del fonema /n/ en español, recibiendo cada una de éstas el nombre de “alófono” o variedad alofónica. Esta variación –que, usualmente, pasa desapercibida a nuestros oídos– puede ser contextual, si depende de sonidos adyacentes (como en los ejemplos dados), o libre, cuando está condicionada por otros factores (como diferencias dialectales, generacionales, individuales, etc.) (Gil Fernández, 1995; García Jurado y Arenas, 2005; Hualde, 2013; Prieto, 2014; Muñoz-Basols, Moreno, Taboada y Lacorte, 2017).

En resumen, cada sonido del habla tiene un fonema que lo representa (que, por convención, se transcribe entre barras /◊/) y unifica sus posibles variedades alofónicas (entre corchetes [◊]). Pensar en el sonido /n/, de hecho, nos remite inmediatamente a la letra *n*. Por lo tanto, no sería correcto escribir *um beso*,

aunque esta grafía fuera más afín a lo que en verdad pronunciamos. Después de todo, que la [n] se vuelva [m] en español depende del contexto dado y del encadenamiento al hablar, como una manera de facilitar su articulación, pero no cambia en el habla lenta o pausada (*un... beso*). Aunque esta relación fonema-alófono pueda parecer un tanto ambigua⁶, su versatilidad la vuelve sumamente útil a la hora de estudiar la pronunciación de una lengua y las funciones expresivas de ésta en el canto. Por eso nos valdremos de estas categorías para nuestro análisis, brindando ejemplos, ilustraciones y otras herramientas que faciliten su comprensión cuando sea necesario (ver Apéndice).

Modos de articulación de las consonantes

El modo de articulación describe el comportamiento de los órganos articulatorios⁷ durante la pronunciación de los sonidos del habla. Al producir una consonante, en particular, la interacción de los órganos articulatorios provoca una constricción en el tracto vocal. Debido a que esta constricción es variable (pues se realiza en diferentes grados y maneras), las consonantes son clasificadas conforme a distintos modos de articulación (Quilis, 1993; Clark, Yallop y Fletcher, 2007; Ladefoged y Disner, 2012). Según Hualde (2013), los fonemas consonánticos del español pueden agruparse en seis modos:

- Nasal. Las consonantes nasales se producen por una obstrucción en la cavidad oral y un descenso del velo, que dirigen el paso de la corriente de aire a través de la cavidad nasal. Por ejemplo, al pronunciar una /m/, los labios hacen contacto firme, cerrando la cavidad oral y obligando a expulsar la corriente de aire a través de la cavidad nasal.
- Oclusiva. Al pronunciar una oclusiva, la corriente de aire es retenida por un cierre momentáneo en la cavidad oral y liberada rápidamente cuando ésta se abre. Para producir una /t/, por ejemplo, el ápice de la lengua hace contacto firme con la base de los incisivos superiores y parte de los alveolos, y luego se aparta rápidamente para liberar el aire retenido, volviendo a la consonante audible.
- Fricativa. Las fricativas son consonantes estridentes (o ruidosas) que producen una corriente de aire turbulenta al hacerla pasar por una constricción estrecha, es decir, por un espacio reducido entre los órganos articulatorios. Así, por ejemplo, el labio inferior se posiciona debajo de los incisivos superiores para pronunciar una /f/, provocando fricción al poner en marcha la corriente de aire.
- Africada. El español posee sólo la africada /tʃ/. Este tipo de consonante se caracteriza por tener un comienzo oclusivo y una liberación fricativa,

es decir, una acumulación de la corriente de aire en la cavidad oral que se expulsa de manera turbulenta.

- **Lateral.** Durante la pronunciación de una consonante lateral, la corriente de aire atraviesa el espacio que se forma entre los bordes de la lengua y los costados de la cavidad oral. Este mecanismo articulatorio es el que da origen, por ejemplo, al fonema /l/.
- **Vibrante.** Son vibrantes las consonantes que se articulan mediante contactos breves y rápidos del ápice de la lengua con los alveolos, provocando interrupciones y liberaciones encadenadas. Aquella que se articula por medio de un solo contacto recibe el nombre de “vibrante simple” /r/, y la que posee dos o más, “vibrante múltiple” /r̄/.

Comprender estos mecanismos articulatorios es clave para entender cómo se producen y perciben las consonantes en el canto en español. Por ello, y a los fines de este trabajo, se ha elaborado una tabla que contiene los fonemas consonánticos del español de Argentina (véase Fontanella de Weinberg, 2000; García Jurado y Arenas, 2005; Hualde, 2013), clasificados según su modo de articulación y las grafías que los representan, y se brindan ejemplos de su uso en la lengua (ver Tabla 1).

Modo de articulación	Fonema	Grafía	Ejemplo
Nasal	/m/	<i>m</i>	<i>mar</i>
	/n/	<i>n</i>	<i>nota</i>
	/ɲ/	<i>ñ</i>	<i>soñar</i>
Oclusiva	/p/	<i>p</i>	<i>pensar</i>
	/b/	<i>b</i>	<i>tambor</i>
		<i>v</i>	<i>vínculo</i>
	/t/	<i>t</i>	<i>antes</i>
	/d/	<i>d</i>	<i>día</i>
	/k/	<i>c^(a, o, u, cons.)</i>	<i>canto</i>
<i>qu^(e, i)</i>		<i>banquete</i>	
<i>k</i>		<i>folklore</i>	
/g/	<i>g^(a, o, u, üe, üi, cons.)</i>	<i>tango</i>	
	<i>gu^(e, i)</i>	<i>guía</i>	
Fricativa	/f/	<i>f</i>	<i>flor</i>
	/s/	<i>s</i>	<i>música</i>
		<i>sc^(e, i)</i>	<i>escena</i>
		<i>c^(e, i)</i>	<i>cielo</i>
		<i>z</i>	<i>luz</i>
/ʒ/	<i>y</i>	<i>ayer</i>	
	<i>ll</i>	<i>llanto</i>	
/x/	<i>j</i>	<i>enojo</i>	
	<i>g^(e, i)</i>	<i>gesto</i>	
Africada	/tʃ/	<i>ch</i>	<i>lucha</i>
Lateral	/l/	<i>l</i>	<i>salir</i>
Vibrante	/r/	<i>r</i>	<i>claro</i>
	/r̄/	<i>r-</i>	<i>rosa</i>
		<i>(n, s, l)_r</i>	<i>sonrisa</i>
		<i>rr</i>	<i>torre</i>

Tabla 1. Fonemas consonánticos del español de Argentina.

Hipótesis y Objetivos

Bajo la hipótesis de que la pronunciación es empleada como variable expresiva en el canto, se propone estudiar los usos expresivos de la articulación de 9 consonantes de gran variabilidad en la ejecución de una obra de música folklórica argentina en español e indagar motivos musicales, poéticos e identitarios que justifican esos usos. De esa manera, se espera contribuir a una mejor comprensión del fenómeno de la pronunciación en el canto, en particular del comportamiento de las consonantes y las formas que éstas adoptan en contextos performáticos.

Materiales y Método

Materiales

Se seleccionaron 5 versiones representativas de la zamba *La Tempranera* de Carlos Guastavino (compositor) y León Benarós (letrista), interpretadas por reconocidos cantantes hispanohablantes que han desarrollado la variedad argentina: Daniel Altamirano (2008), Lorena Astudillo (2003), Eduardo Falú (1974/2003), Silvia Lallana (12 de noviembre 2016), y Mercedes Sosa y Silvia Pacheco (2008). Para facilitar su estudio, las versiones son interpretadas a una voz⁸ y las condiciones de registro (calidad de la señal, acústica de la sala, cantidad y tipo de instrumentos acompañantes, etc.) no interfieren con el análisis del canto. En la Tabla 2, se presentan la letra de la obra, como aparece en la edición de 1963 del ciclo *Canciones Populares*, y su transcripción fonémica, que fue realizada mediante símbolos del Alfabeto Fonético Internacional y conforme a la variedad estándar del español de Argentina. Se señalan, además, añadiduras y modificaciones efectuadas en algunas de las versiones.

La elección de la obra recae en un interés por profundizar el conocimiento de la música vocal en español y, en particular, por reconocer y difundir el valor cultural que la música folklórica representa para nuestro país. Asimismo, siendo *La Tempranera* una composición que combina elementos de la tradición folklórica y académica, y que por esta razón es interpretada por especialistas de ambos repertorios, creemos que indagar los usos expresivos que cantantes nativos hacen de su pronunciación puede resultar especialmente enriquecedor para la enseñanza y la práctica de la música vocal. Finalmente, se observa una relación entre las características del problema descrito y las particularidades de esta zamba (su contenido, interpretación, tradición, etc.), que la vuelven especialmente provechosa para este estudio.

Letra	Transcripción fonémica ⁹
<p>Eras la tempranera, niña primera, amanecida flor; suave rosa galana, la más bonita tucumana. Frente de adolescente, gentil milagro de tu trigueña piel; negros ojos sinceros, paloma tibia de Monteros.</p>	<p>/éras la tempranéra níjna priméra amanesída flor suábe rōsa galána la mas boníta tukumána frénte de adolesénte xentíl milágro de tu trigéjna pjel négrós óxos sinséros palóma tibja de montéros</p>
<p>Al bailar esta zamba fue que, rendido, te amé. Eras mi tempranera, de mis arrestos prisionera. Mía ya te sabía cuando por fin te coroné.</p>	<p>al bajlár ésta sámba fue ke řendído te amé éras mi tempranéra de mis añéstos prisiónera mía za te sabía kuándo por fin te koroné</p>
<p>Eras la primavera, la pregonera del delicado amor. Lloro amargamente aquel romance adolescente. Dura, tristeza oscura, frágil amor que {yo}¹⁰ no supe¹¹ retener. Oye, paloma mía, esta tristísima elegía...</p>	<p>éras la primabéra la pregonéra del delikádo amór zóro amárgamente akél řománse adolesénte dúra tristésa oskúra fráxil amór ke {zo} no súpé řetenér óze palóma mía ésta tristísima elexia/</p>

Tabla 2. Letra y transcripción fonémica de *La Tempranera* de Carlos Guastavino.

Método de análisis

Se llevó a cabo una metodología de corte descriptivo que permite estudiar los usos expresivos de la articulación de las consonantes /s/, /b/, /d/, /g/, /z/, /r/, /l/, /m/ y /n/ (que, como se verá, se destacan por la variabilidad en su pronunciación) en las 5 versiones seleccionadas. Para facilitar el estudio, las señales fueron segmentadas y etiquetadas haciendo uso del programa Praat (versión 6.0.26) de análisis de voz, a través de evaluaciones auditivas y visuales (espectrograma) de su comportamiento y composición acústica. Posteriormente, los datos obtenidos fueron procesados y analizados con asistencia del mismo programa. De esta manera, a fin de enriquecer las descripciones ofrecidas, se combinan tareas de corte cuantitativo en la indagación.

Análisis y Discusión

A continuación, se presenta un análisis de la articulación de las consonantes seleccionadas en las 5 versiones y sus implicaciones expresivas para la interpretación musical. Para una mejor comprensión de estas descripciones, se recomienda atender a lo desarrollado en el punto 2. Conceptos Teóricos de Base, con relación a la distinción fonema/alófono y a la presentación y descripción de los modos de articulación de las consonantes del español.

Fonema /s/

Uno de los rasgos más sobresalientes y representativos del español de Argentina es que el fonema /s/ se realiza como fricativa glotal [h] delante de otra consonante (*listo* [lihto]), por lo cual recibe el nombre de “*ese aspirada*” (Terrell, 1978; Bybee, 2000; Hualde, 2013). De esta manera, [s] y [h] se presentan como los principales alófonos de la /s/ en el español de Argentina. No obstante, un estudio acerca de la pronunciación de la /s/ preconsonántica (/sC/) en interpretaciones de tango y rock nacional (Coloma y Colantoni, 2012) reveló que ésta no fue aspirada en todos los casos y que la tasa de aspiración varió considerablemente entre ambos géneros musicales (83,21% en el tango y 4,22% en el rock nacional). Estos resultados sugieren que la pronunciación de la /sC/ en el español cantado de Argentina está condicionada por exigencias performáticas que son propias de cada género musical, como estilos, modos de ejecución, requisitos de mercado, etc.

En el presente trabajo, se identifica que sólo Eduardo Falú aspira la /sC/ cuando ambos elementos se hallan encadenados en la ejecución¹². Debido a que esta variedad contextual es característica del español de Argentina, resulta llamativo que no ocurra en las versiones de los otros cantantes. Si tenemos en cuenta que éstas fueron publicadas originalmente al menos tres décadas después que la de Falú, es probable que el reajuste fonético [h → s] (que promueve

una “*normalización*” en la realización del fonema /s/) se deba a un cambio estilístico en la interpretación de la música folklórica argentina, que se habría gestado entre finales del s. XX y comienzos del s. XXI. Dada la influencia de la industria discográfica en las instancias de producción y consumo de esta música, no descartamos la influencia de un mercado que, en favor de una norma latinoamericana, pretenda homogeneizar diferencias dialectales en el canto en español.

Fonemas /b d g/

Otra particularidad del español es que las consonantes /b d g/ son tensas e interrumpidas detrás de pausa o consonante nasal –o también lateral, en el caso de /d/– (*ambos* [ámbo**s**], *aldea* [aldéa], *gris* [gris]), pero se vuelven laxas y continuas en otros contextos, especialmente detrás de vocal (*había* [aβja], *lado* [láðo], *ruego* [r̥uég̃o]). Esto provoca la aparición de nuevas variedades contextuales: [b ~ β], [d ~ ð] y [g ~ γ]. Dicha variación es posible gracias a modificaciones en su grado de constricción: las primeras [b d g] interrumpen la expulsión de la corriente de aire con un contacto firme de los órganos articulatorios y la liberan mediante una separación rápida (oclusivas); las segundas [β, ð, γ], en cambio, mantienen estos mismos órganos separados pero próximos, permitiendo que la corriente de aire circule a través del ligero estrechamiento que provocan en el tracto vocal (aproximantes) (Hualde, 2013; Bradley, 2014; Morales-Front, 2014). De esta manera, una aproximante resulta más abierta que una oclusiva, pero más cerrada que una vocal, lo suficiente para conservar su estatus de consonante. Pese a estas diferencias, algunos intercambios entre oclusivas y aproximantes son posibles en español y no acarrear cambios de significado (Hualde, 2013).

Si bien la pronunciación de las tres consonantes se ajusta mayormente a la norma en las versiones estudiadas (p. ej., “zam[b]a” ~ “sua[β]e”; “cuan[d]o” ~ “amaneci[ð]a”; (no se identifican casos de [g] normativa detrás de pausa o consonante nasal) ~ “pre[γ]onera”), se identifican algunos intercambios. Por ejemplo, en las ejecuciones de Lorena Astudillo, Silvia Lallana y Silvia Pacheco, la /g/ de la palabra “negros” (estrofa 2) es articulada con una gran constricción, lo que la vuelve oclusiva [γ → g]. Este tipo de intercambios, que pueden ser percibidos como pronunciaciones un tanto extrañas (véase Hualde, 2013), parecen ser efectuados a modo de refuerzos articulatorios y expresivos a la vez, destacando las palabras que los contienen en su contexto. Asimismo, si bien la oposición tradicional es binaria (oclusiva-aproximante), existe una tercera variedad que es característica de hablas enfáticas y estilos de pronunciación en el canto: fricativas [β ð γ]¹³, realizaciones que provocan fricción cuando la corriente de aire atraviesa una constricción articulatoria estrecha, situándose su

grado de constricción comúnmente entre oclusivas y aproximantes (ver Figura 1).



Figura 1. Grados de constricción de las consonantes /b d g/ en español. Comparación relativa del grado de constricción entre vocales, aproximantes, fricativas y oclusivas.

A causa de esta fricción, [β̝ ɔ̝ ɣ̝] son comúnmente percibidas como más ruidosas que sus contrapartes aproximantes. Para Daniel Altamirano, por ejemplo, pronunciar estas consonantes como fricativas parece ser habitual y característico de su estilo de pronunciación en el canto (aunque se observa que éstas ocurren mayormente en el interior de adjetivos, entre vocales). Mercedes Sosa y Silvia Pacheco, en cambio, hacen uso de ellas para enfatizar sólo algunas palabras en la ejecución. Para ilustrar las diferencias acústicas y articulatorias entre aproximantes y fricativas, comparamos cada una de estas realizaciones en las ejecuciones de Silvia Lallana y Silvia Pacheco, respectivamente (ver Figura 2).

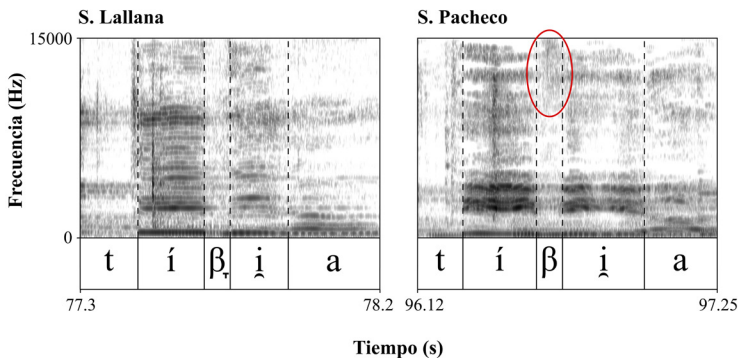


Figura 2. Fricativas como reemplazo de aproximantes. Se compara la pronunciación de la /b/ de la palabra “tibia” en las versiones de Silvia Lallana (aproximante) y Silvia Pacheco (fricativa¹⁴) mediante espectrogramas y se señala la presencia de fricción en la segunda.

Fonema /ʒ/

Si bien las grafías *y* y *ll* se diferenciaban fonéticamente en español, muchos dialectos han perdido esta distinción (Penny, 2000; Hualde, 2013). Este fenómeno de igualación, conocido como yeísmo, ha dado lugar a realizaciones variadas en la vastedad del territorio hispanohablante. Por ejemplo, en Latinoamérica, las palabras *haya* y *halla* pueden ser oídas como [ája], en países como Guatemala y Nicaragua; [ája], en Costa Rica y Venezuela; y [ádʒa], en Puerto Rico y zonas de México, por mencionar sólo algunos casos (véase Peña Arce, 2015). Con respecto a su pronunciación en Argentina, Hualde (2013) señala que la fricativa [ʒ] –la misma que emplea el francés en palabras como *je* /ʒə/ y *gent* /ʒɑ̃/– es representativa de la pronunciación estándar por “su prestigio social y su extensa distribución en este país (aunque no afecta a la totalidad del mismo)” (p. 162). De esta manera, las distintas manifestaciones de la pronunciación yeísta en español se presentan como un elemento diferenciador entre dialectos, un rasgo con fuertes implicaciones identitarias.

Las versiones estudiadas son prueba de esta variabilidad: Mercedes Sosa y Silvia Pacheco hacen uso de la aproximante [j]¹⁵, mientras que los otros cuatro cantantes pronuncian la fricativa [ʒ] estándar. Entre estos últimos, tres resultan de especial interés. Por un lado, la cantante cordobesa Silvia Lallana, que también utiliza la consonante [ʒ] al hablar (véase Gaido, 6 de octubre de 2011), la vuelve africada en posición inicial de palabra para la ejecución (p. ej., “ya” [ʒa → dʒa], “lloro” [ʒóro → dʒóro]). Por la presencia de un elemento oclusivo en su interior [d-], esta realización contribuye con la ejecución de ataques más firmes y precisos. Por otro lado, Daniel Altamirano también modifica la pronunciación de [ʒ] en el comienzo de palabra, pero volviéndola aproximante [j]. Ambas pueden ser oídas tanto en su habla (véase Moreschi, 19 de junio de 2015) como en el de Mendoza (Fontanella de Weinberg, 2000), su provincia natal. Pero, en su versión, se observa que la [j] se fricativiza antes de dar paso a la vocal contigua (p. ej., “ya” [j^ha]), dotándola de ruido y resaltándola, así, en la ejecución (ver Figura 3). Los refuerzos articulatorios en las pronunciaciones de Lallana y Altamirano aportan no sólo inteligibilidad al discurso, sino también intensidad expresiva a la palabra pronunciada.

Finalmente, Lorena Astudillo, quien también emplea el sonido [ʒ] para el canto, hace uso de su contraparte sorda [ʃ] –el sonido de la grafía *sh* en inglés– en el habla cotidiana, como se puede oír en una entrevista realizada a la cantante por FolkloreCLUB (Nanni, 13 de noviembre de 2013). Este ensordecimiento, que se impone como la forma dominante en el habla de Buenos Aires (Chang, 2008), de donde Astudillo es natural, parece contraponerse con el “*color habitual*” de la pronunciación de la zamba, que es típica del noroeste argentino. Se infiere, así, un reajuste de la pronunciación en favor de una ejecución vocal más representativa de la tradición musical y cultural [ʃ → ʒ].

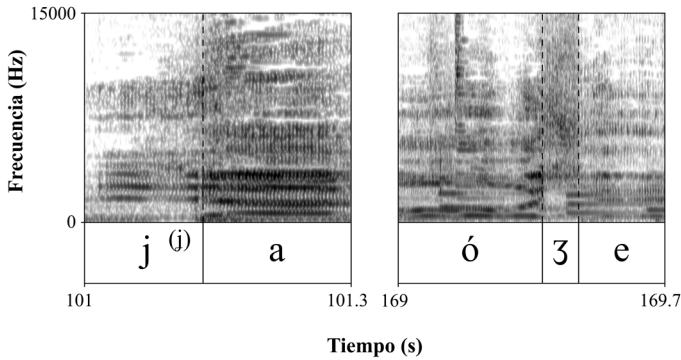


Figura 3. Variedades alofónicas del fonema /ɜ/. Se comparan dos realizaciones de la /ɜ/ en la versión de Daniel Altamirano mediante espectrogramas: a la izquierda, “ya” (aproximante palatal fricativizada), y a la derecha, “oye” (fricativa postalveolar).

Fonema /r̄/

La composición del fonema /r̄/ es variable en español. En su forma vibrante (p. ej., “rosa” [r̄ósa]), el ápice de la lengua efectúa dos o más contactos rápidos con la cresta alveolar, provocando interrupciones y liberaciones breves encadenadas que ocasionan valles y picos de intensidad, respectivamente (véase Blecua Falgueras, Poch y Palmada Félez, 2001). En las versiones de Silvia Lallana y Lorena Astudillo, en particular, se aprecia un uso de este sonido de manera diferenciada. Por ejemplo, la producción de la [r̄] que enlaza las palabras “que rendido” va desde cuatro interrupciones, en el primer estribillo de Lallana, a seis, en el segundo de Astudillo (ver Figura 4). Si tenemos en cuenta que la media en el habla es de tres interrupciones (Blecua Falgueras, Poch y Palmada Félez, 2001), las pronunciaciones de Lallana y Astudillo sugieren un aprovechamiento de la “vibración” de esta consonante con fines expresivos, pudiendo variar su duración para adecuarse a las características de la performance (p. ej., pronunciaciones enfáticas o exageradas).

En las versiones de Daniel Altamirano, Eduardo Falú, y Mercedes Sosa y Silvia Pacheco, en cambio, este fonema adopta la forma de una fricativa retrofleja ([→ z̄ósa]), esto es, con el ápice de la lengua elevado y curvado hacia el paladar. De una articulación más blanda que la vibrante múltiple, la [z̄] es especialmente característica de la región cuyana y del noroeste argentino (Fontanella de Weinberg, 2000), de donde dichos cantantes proceden. Debido a su distribución geográfica, se presenta comúnmente como una variedad más representativa de la pronunciación de la zamba que la vibrante múltiple (que, contrariamente, demuestra su predominio en otros géneros locales como el tango, el rock nacional, el cuarteto, etc.).

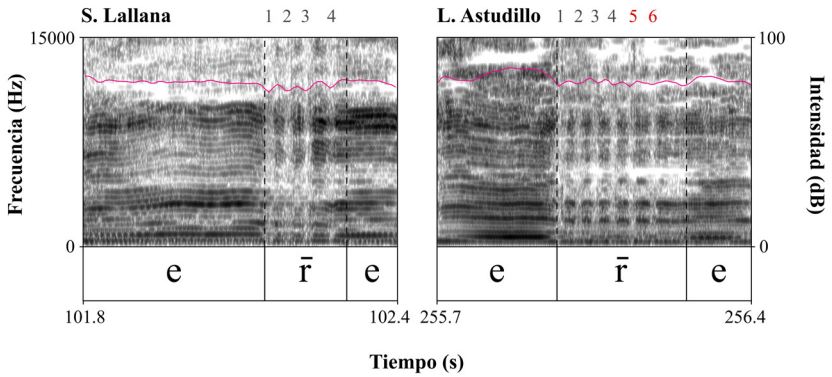


Figura 4. Variabilidad de la vibrante múltiple [r̄]. Espectrogramas de la unión de las palabras “querendido” en las versiones de Silvia Lallana (estribillo 1) y Lorena Astudillo (estribillo 2). Se añaden las curvas de intensidad y el número de interrupciones efectuadas.

Fonemas /l m n/

Un rasgo que comparten laterales y nasales es que pueden ser prolongadas a alturas puntuales¹⁶. Sin embargo, el abordaje académico del canto habitualmente reserva esta cualidad para las vocales, puesto que son consideradas las responsables de conducir la línea melódica (véase Miller, 1996). Por ello, se espera que, en el canto académico, las notas estén compuestas fundamentalmente por vocales, y que las consonantes en su interior –que deben contribuir con ataques y codas más precisos– ocupen una pequeña porción, lo que limita las potencialidades expresivas de su prolongación. A fin de indagar el uso expresivo de la prolongación de las consonantes /l m n/ en las versiones estudiadas, que no se rigen por los principios del canto académico, se ha medido su duración en todas las sílabas de tipo consonante-vocal (CV). Esta estructura silábica, además de ser una de las más frecuentes en español, permite verificar si las consonantes empleadas en el ataque dan paso inmediato a la vocal contigua (como se prevé en el canto académico) o si, por el contrario, adquieren mayor relevancia en la ejecución.

Los datos muestran que las consonantes /l m n/ en sílabas CV son realizadas de maneras muy variadas. Las medias de duración relativa (o sea, del porcentaje de duración con relación al de la vocal) indican que la /m/ tiende a ser cantada con una duración mayor que la /n/, y la /l/, aún mayor que éstas, lo que sugiere que –pese a las similitudes en su articulación– reciben un tratamiento diferenciado (ver gráfico en la figura 5).

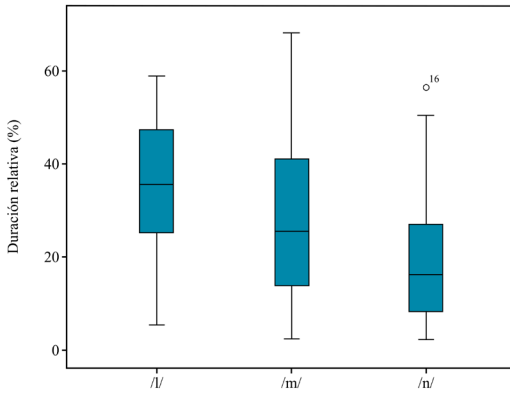


Figura 5. Gráfico de la duración de /l m n/. Se representan la mínima, mediana y máxima relativas de cada consonante, siendo el 100% el total de la sílaba.

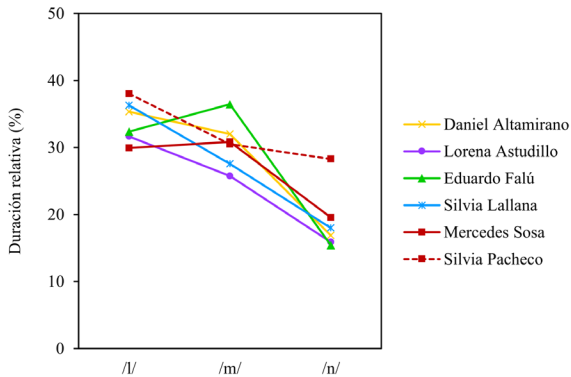


Figura 6. Gráfico de medias de duración de /l m n/ en cada versión.

Todas las duraciones mínimas se encuentran por debajo del 10%, y las máximas, por encima del 50%, lo que evidencia una gran variabilidad de este parámetro en la ejecución. Asimismo, su uso diferenciado entre cantantes (ver el gráfico de la Figura 6) revela una adaptación en función de las decisiones interpretativas individuales. Por ejemplo, la consonante /n/, que no resulta especialmente relevante en la versión de Eduardo Falú, adquiere más presencia en la ejecución de Mercedes Sosa, como se puede oír en la palabra “niña” (estrofa 1), y un protagonismo aún mayor en la de Silvia Pacheco, como en las palabras

“galana” y “negros” (estrofas 1 y 2, respectivamente). Contrariamente, la /m/ del primer cantante sobresale en la palabra “paloma” y sus repeticiones (estrofas 2 y 4), como un rasgo fonético-expresivo asociado a la palabra y su contenido. La versión de Daniel Altamirano exhibe este mismo uso. Con respecto a la /l/, que se presenta como la más homogénea entre las cinco versiones, se destacan prolongaciones como la de la palabra “galana” en la versión de Lorena Astudillo (contrariamente a la de Silvia Pacheco, que alarga la /n/) y la que se produce en la repetición de “elegía” en la versión de Silvia Lallana (estrofa 4). Todas estas prolongaciones revelan un uso expresivo de la duración de las consonantes /l m n/, que parece valerse fuertemente del contenido semántico de las palabras que las contienen para destacarlas en la ejecución.

Conclusiones y Futuros Trabajos

Se ha problematizado acerca de la naturaleza expresiva de la pronunciación en el canto, su papel en la práctica y su relevancia como objeto de estudio en la formación de especialistas en música vocal mediante una exploración de la articulación de las consonantes /s/, /b/, /d/, /g/, /z/, /r/, /l/, /m/ y /n/ en interpretaciones de una obra célebre de música folklórica argentina por parte de cantantes nativos. Se ha presentado evidencia que respalda la hipótesis de que la pronunciación es empleada como variable expresiva en el canto. Las variaciones en la realización de estas consonantes (como el empleo de variedades alofónicas, diferencias en el grado de constricción, y cambios en la duración y la composición acústica) sugieren una correspondencia entre la pronunciación de cada cantante y su intencionalidad expresiva en la interpretación de esta zamba, que parece contribuir con (1) una mejor declamación del contenido semántico y (2) la conformación de estilos de pronunciación en el canto impulsados por razones idiosincrásicas (identidad, pertenencia cultural, etc.) o requisitos performáticos (como demandas provenientes del mercado de la industria discográfica).

En este sentido, *La Tempranera* en las 5 versiones presentadas sirve como punto de partida para pensar el problema descrito: poner la pronunciación del canto únicamente al servicio de problemas técnicos priva de valiosos recursos expresivos que ésta puede ofrecer y que —como se vio— son posibles en el habla espontánea. Por el contrario, un aprovechamiento de estos recursos permitiría ampliar el rango expresivo de la ejecución vocal. Incluso, muchos de los usos expresivos aquí analizados no parecen ser utilizados de manera involuntaria, sino deliberada (como los reajustes fonéticos en función de una identificación cultural o imposiciones estilísticas), lo que sugiere que es posible pensar en los usos expresivos de la pronunciación como objeto de estudio y su inserción en la formación de especialistas en música vocal. En la actividad coral, en particu-

lar, donde el interés por la interpretación de música folklórica latinoamericana está muy extendido, se aprecia que el desconocimiento de los usos expresivos de la pronunciación del español deviene en una homogeneización de sus rasgos identitarios y de las individualidades fonético-expresivas que hacen de cada ejecución una interpretación única. En consecuencia, entender la pronunciación como una variable expresiva en el canto (no como algo independiente de la técnica, sino como un objeto de naturaleza dual donde técnica y expresión se interrelacionan) contribuye con la exteriorización de la intencionalidad comunicativa.

Finalmente, en línea con esta investigación, se proyectan futuros estudios que permitan ahondar en la relación pronunciación-expresión en diferentes contextos de producción y percepción musical mediante la colaboración de cantantes y oyentes hispanohablantes. De esta manera, se espera contribuir a una mejor comprensión de la naturaleza expresiva de la pronunciación en el canto en español e impulsar una revalorización del estudio de música compuesta en esta lengua (en especial, de las diversas manifestaciones de música folklórica latinoamericana) en la formación de especialistas en música vocal. Si bien este trabajo indaga el comportamiento de la articulación consonántica en interpretaciones musicales a una voz, sus derivaciones se presentan como punto de partida para el estudio de la pronunciación en contextos vocales más variados (duetos, grupos vocales, coros, etc.) y del efecto que sus exigencias performáticas (como el ajuste rítmico entre voces, el empaste y la proyección vocal sin amplificación, entre otras) tienen en dicho comportamiento.

Notas

¹En español, ‘el sonido debe parecer un eco al sentido’.

²En español, ‘Cristianos, Graben este Día’. Lleva por número de catálogo BWV 63.

³Esta dicotomía, que se emplea aquí como paradigma de la enseñanza musical tradicional, se aborda con más detalle en el punto siguiente.

⁴Esta palabra, que puede traducirse con cierta imprecisión como ‘regulación temporal’, hace referencia al conjunto de variaciones efectuadas sobre el orden de la temporalidad. Así, las aceleraciones, detenciones, agrupaciones, etc. pueden ser entendidas como acciones de *timing* (véase Gabrielsson, 2003).

⁵Son alveolares las consonantes que se articulan mediante un contacto o acercamiento del ápice de la lengua y la zona donde los incisivos superiores se insertan.

⁶De hecho, puede variar entre lenguas. Por ejemplo, los sonidos [n] y [ŋ], que en español son alófonos, tienen estatus de fonemas en inglés (obsérvese, p. ej., el contraste fonético que permite distinguir las palabras *sin* m. ‘pecado’ y *sing* vt. ‘cantar’: /sɪn ~ sɪŋ/).

⁷Los labios, los dientes (en particular, los incisivos superiores), los alveolos, el paladar

duro, el velo, la lengua (fundamentalmente, el ápice y el dorso) y la glotis, en distintas combinaciones.

⁸Con excepción de los dos versos finales, la versión de Mercedes Sosa y Silvia Pacheco presenta una alternancia de estas voces en la ejecución.

⁹Para facilitar su lectura, (1) se reemplaza el símbolo de acentuación convencional, que se coloca delante de la sílaba tónica, por el del acento ortográfico (p. ej., “coroné” /koroˈne → koroné/); (2) se añade el símbolo ◌̣ debajo de vocales débiles que forman diptongos, convirtiendo a las semivocales /j/ y /w/ tradicionales en /j̣/ y /ẉ/, respectivamente; y (3) se transcribe la vibrante múltiple como /r̄/ en lugar de /r/ o /rr/ para evitar posibles confusiones ortográficas, puesto que algunas veces se escribe simple (p. ej., “rosa” /r̄osa/), y otras, doble (“arrestos” /ar̄éstos/) (véase Hualde, 2013).

¹⁰Sólo en Daniel Altamirano.

¹¹En Silvia Lallana, es reemplazada por “pude” /púde/.

¹²Incluso, se identifican algunos casos de /s/ final que, por su debilitamiento, parecen ser elididas en la ejecución (p. ej., “negros ojos sincero[Ø], paloma tibia de Montero[Ø]”).

¹³Debido a que antiguamente se afirmaba que las consonantes /b d g/ se volvían fricativas en posición laxa, se han reutilizado los símbolos [β ð γ] para representar a las aproximantes, añadiéndoles el símbolo ◌̣ debajo para indicar una realización más abierta [→ β̣ ð̣ γ̣].

¹⁴La evaluación de este sonido no permite aseverar si su punto de articulación es bilabial [β] o labiodental [v]. Sin embargo, consignamos el primero de estos alófonos por su cercanía con el fonema /b/ subyacente.

¹⁵Sólo hacia el final de la estrofa 4, esta semivocal se vuelve una fricativa sorda (que podría ser postalveolar, o bien palatal), pero por su imprecisión y poca relevancia en la totalidad de la ejecución no se destaca en este análisis.

¹⁶La *bocca chiusa* (en español, ‘boca cerrada’), que conlleva el canto de una melodía con los labios en contacto, hace uso de esta cualidad, y por esta razón suele ser escrita *mmm*.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Silvana Spirito, Mariano Moruja y Raúl Carranza por sus valiosas enseñanzas sobre la interpretación de la música vocal y a Favio Shifres por su acompañamiento en mis primeros pasos por la investigación y en el desarrollo de este estudio.

Dedico este trabajo a mi gran amigo y colega Ronnal Mariano Bello Torres por su calidez, apoyo y generosidad durante los años de amistad compartidos que guardaré siempre con mucho aprecio.

Referencias

Adorno, T.W. (1977). Music and Technique (WesBlomster, trad.). *Te-los*, 1977(32), 79–94. Obra original publicada en *Gravesaner Blatter* (4), 11–12 (1958).

Alarcos Llorach, E. (1950). Fonología expresiva y poesía. *Revista de Letras*, XI(3), 179–197. Universidad de Oviedo. Oviedo, España. Recuperado de http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/4617/1/1196402_336.pdf

Alessandri, E. (2014). The notion of expression in music criticism. En D. Fabian, R. Timmers y E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical approaches across styles and cultures*, (pp. 22-33). Nueva York: Oxford University Press.

Assinnato, M. V., y Shifres, F. (2013). Intencionalidad en la expresión de música improvisada. En F. Shifres, M.P. Jacquier, D. Gonnet, M.I. Burcet y R. Herrera (Eds.), *Actas del 11º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música I*(2), (pp. 529–536). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Recuperado de http://saccomm.org.ar/v2016/sites/default/files/67%20shifres_y_assinnato.pdf

Blecua Falgueras, B., Poch, D., y Palmada Félez, B. (2001). *Las vibrantes del español*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0111102-110913/bbf3de3.pdf>

Bradley, T.G. (2014). Espiritización de obstruyentes sonoras. En R.A. Núñez Cedeño, S. Colina y T.G. Bradley (Eds.), *Fonología generativa contemporánea de la lengua española* (pp. 321–323). Washington D. C.: Georgetown University Press.

BunchDayme, M. (2009). *Dynamics of the singing voice*. Viena: Springer-Verlag Publishers.

Bybee, J. (2000). Lexicalization of soundchange and alternating environments. En M.B. Broe y J.B. Pierrehumbert (Eds.), *Papers in laboratory phonology 5* (pp. 250–68). Cambridge: Cambridge University Press.

Carranza, R. (2013). Las imperfecciones en la articulación impiden lograr una correcta dicción en el canto coral. En *Ier Congreso Coral Argentino. Área temática 3: Coros y Educación*(Actas). Mar del Plata: Organización Federada Argentina de Actividades Corales. Recuperado de <http://www.ofadac.org/doc/AT3-12.pdf>

Clark, J.E., Yallop, C., y Fletcher, J. (2007). *An introduction to phonetics and phonology*. Carlton, Australia: Blackwell Publishing.

Chang, C.B. (2008). Variation in palatal production in Buenos Aires Spanish.

UC Berkeley Phonology Lab Annual Report. Recuperado de <https://cloudfront.escholarship.org/dist/prd/content/qt2384g5v5/qt2384g5v5.pdf?t=p5lsdz>

Coloma, G., y Colantoni, L. (2012). Variación fonética y el efecto de la audiencia: el debilitamiento de /s/ en dos géneros musicales. *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 50(2), 121–143. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/pdf/rla/v50n2/art_06.pdf

Crispin, D., y Östersjö, S. (2017). Musical expression from conception to reception. En J. Rink, H. Gaunt y A. Williamon (Eds.), *Musicians in themaking. Pathways to creative performance*, (pp. 288-305). Nueva York: Oxford University Press.

Fontanella de Weinberg, M.B. (Coord.). (2000). *El español de la Argentina y sus variedades regionales*. Buenos Aires: Edicial.

Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31(3), 221–272. <http://doi.org/10.1177/03057356030313002>

García Jurado, M.A., y Arenas, M. (2005). *La fonética del español: Análisis e investigación de los sonidos del habla*. Buenos Aires: Editorial Quórum.

Gil Fernández, J. (1995). *Los sonidos del lenguaje*. Madrid: Editorial Síntesis.

Gomila, A. (2008). Música y Emoción: El problema de la expresión. En M.P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Actas de la VII Reunión de la Sociedad para las Ciencias Cognitivas de la Música*(pp. 1–8). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Recuperado de http://www.sacom.org.ar/2008_reunion7/actas/01.Gomila.pdf

Guzmán, M.N., Shifres, F., y Carranza, R. (octubre de 2017). Una exploración del uso expresivo de las variantes aproximantes de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español [videocomunicación]. En *I Congreso Internacional de Psicología de la Música y la Interpretación Musical*. Madrid: Asociación Española de Psicología de la Música y la Interpretación Musical. Recuperado de <http://www2.uned.es/psicologiaabierta/conpsimusica2017/videocomunicaciones.htm>

Guzmán, M.N., Shifres, F., y Carranza, R. (2018). Usos de las realizaciones aproximantes de las consonantes /b d g/ en el canto lírico en español en vinculación con otras variables expresivas. En N. Alessandrini y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: Investigación, interpretación y prácticas educativas. Actas del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 213–223). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Recuperado de <http://www.sacom.org.ar/eecom/libro-de-actas.html>

Guzmán, M.N., Shifres, F., y Carranza, R. (en prensa). Pronunciación en el

canto en español y aisthesis decolonial. En *Actas de las V Jornadas Internacionales de Fonética y Fonología y I Jornadas Nacionales de Fonología y Discursio*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Hualde, J.I. (2013). *Los sonidos del español: Spanish language edition*. Nueva York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511719943>

International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Nueva York: Cambridge University Press.

Ladefoged, P., y Disner, S.F. (2012). *Vowels and consonants*. Malden: John Wiley & Sons.

Mahaney, C.L. (2006). *Dictionforsingers: A comprehensive assessment of books and sources*. [tesis doctoral]. The Ohio State University, Columbus. Recuperado de http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1148931700

Miller, R. (1996). *Ontheart of singing*. Nueva York: Oxford University Press.

Morales-Front, A. (2014). De la fonética descriptiva a los rasgos distintivos. En R.A. Núñez Cedeño, S. Colina, y T.G. Bradley (Eds.), *Fonología generativa contemporánea de la lengua española* (pp. 25–45). Washington D. C.: Georgetown University Press.

Muñoz-Basols, J., Moreno, N., Taboada, I., y Lacorte, M. (2017). *Introducción a la lingüística hispánica actual: Teoría y práctica*. Londres y Nueva York: Routledge.

Penny, R.J. (2000). *Variation and change in Spanish*. Nueva York: Cambridge University Press.

Peña Arce, J. (2015). Yeísmo en el español de América. Algunos apuntes sobre su extensión. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 33, 175–119. Recuperado de <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4592>

Posadas de Julián, P. (2008). Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico. *Language Design: Journal of theoretical and experimental linguistics*, 107–118. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/148360>

Prieto, P. (2014). “Introducción: La fonología”. En R.A. Núñez Cedeño, S. Colina y T.G. Bradley (Eds.), *Fonología generativa contemporánea de la lengua española* (pp. 1–24). Washington D. C.: Georgetown University Press.

Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Editorial Gredos.

Shifres, F. (1994). La Ejecución Musical en Términos Interpretativos. Reflexiones en torno al estado actual de su enseñanza en instituciones especializadas de nuestro país. En *IV Encuentro de Educadores Musicales del Interior del País*. Collegium, Córdoba. Recuperado de <https://www.academica.org/favio.shifres/195>

Shifres, F. (2014). Algo más sobre el enlace entre la infancia temprana y la música: El poder expresivo del rubato. En S. Español (Ed.), *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, (pp.21-70). Buenos Aires: Paidós.

Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

Terrell, T. D. (1978). La aspiración y elisión de /s/ en el español porteño. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 16, 41–66. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/388/386>

Referencias de audio

Altamirano, D. (2008). La Tempranera (Zamba). En Folclore, La Colección [CD]. Microfon.

Astudillo, L. (2003). La tempranera (C. Guastavino / L. Benarós). En Ojos de Agua [CD]. Acqua Records.

Falú, E. (2003). La Tempranera. En Eduardo Falú interpreta a Carlos Guastavino [CD] (masterización y digitalización del original de 1974). Pretal.

Sosa, M., y S. Pacheco. (2008). La Tempranera. En S. Pacheco, Valses, Zambas y... Travesuras [CD]. Utopía.

Lallana, S. (12 de noviembre de 2016). La tempranera. En Silvia Lallana 25 años. Cocina de Culturas. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yvkyDleqSOE>

Referencias de video

Wilson, C., (prod.) y Waffender, M. (dir.). (2000). *John Eliot Gardiner: In Rehearsal* [documental]. ArthausMusik.

Moreschi, C. [En voz alta Tv]. (19 de junio de 2015). En Voz Alta | Daniel Altamirano Bloque 2. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=keOIOZiDaeE>

Nanni, A. [FolkloreCLUB]. (13 de noviembre de 2013). FolkloreCLUB: Entrevista a Lorena Astudillo, que se despidió del disco “Un mar de flores”

[archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-b10d6xaxaQ>

Gaido, M. [magaligaido]. (6 de octubre de 2011). Entrevista a Silvia Lallana por Magali Gaido [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=riRPADHao8s>

Biografía del autor

Mariano Nicolás Guzmán

marianoguzman791@gmail.com

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata)

Es Prof. Lic. en Música orientación Dirección Coral por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Colaborador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP) y Secretario de Redacción de la Revista de Investigaciones en Técnica Vocal. Ha presentado trabajos de investigación musical en congresos y revistas especializados. Se ha desempeñado como adscripto de Técnica Vocal II (2015–2017, UNLP), participante y coordinador becado de proyectos de extensión universitaria (2015–2017, UNLP), asistente de dirección de Coro 71 (2014–2015) y director del ensamble musical Fable Antigua (desde 2018). En 2017 obtiene la beca Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN-UNLP), y desde entonces investiga sobre la potencialidad expresiva de la pronunciación en la interpretación de la música vocal, bajo la dirección del Dr. Favio Shifres y el Prof. Raúl Carranza.

Apéndice A

Se muestran los alófonos empleados en este trabajo mediante ejemplos que, adicionalmente, fueron grabados para facilitar su identificación (Audios 1–7).

Fonema	Alófono	Contexto lingüístico más frecuente	Ejemplo
1. /n/	[n]	Delante de vocal, [t], [d], [ʃ], [s], [l] o [r]	<i>un lazo</i> [un láso]
	[m]	Delante de [p] o [b]	<i>un beso</i> [um béso]
	[ɲ]	Delante de [k], [g] o [x]	<i>un guía</i> [uɲ gía]
2. /s/	[s]	En el comienzo de sílaba	<i>sol</i> [sol]
	[h]	Delante de otra consonante	<i>listo</i> [líhto]
	[Ø]	En el final de palabra	<i>ojos</i> [óxoØ]
3. /b/	[b]	Detrás de pausa o de [m]	<i>ambos</i> [ámbo]
	[β]	Detrás de vocal, [l], [r], [r̄], [s]	<i>había</i> [aβía]
	[β]		[aβía]
	[v]		[avía]
4. /d/	[d]	Detrás de pausa, [n] o [l]	<i>aldea</i> [aldéa]
	[ð]	Detrás de vocal, [r], [r̄], [s]	<i>lado</i> [láðo]
	[ð]		[láðo]
5. /g/	[g]	Detrás de pausa o de [ɲ]	<i>gris</i> [gris]
	[ɣ]	Detrás de vocal, [l], [r], [r̄], [s]	<i>ruego</i> [r̄ɣéyo]
	[ɣ]		[r̄ɣéyo]
6. /ɟ/	[ɟ]	REGIONAL	<i>lloro</i> [ɟóro]
	[ʝ]		[ʝóro]
	[j]		[jóro]
	[j]		[jóro]
	[ɟ̞]		[ɟ̞óro]
7. /r̄/	[r̄]	REGIONAL	<i>rosa</i> [r̄ósa]
	[z]		[zósa]