

1. ANÁLISIS DE TRADUCCIONES CANTABLES

A continuación se presentan varias obras cantadas de géneros e idiomas representativos que han sido objeto de traducción para ser interpretarse en castellano. En algunas de ellas las traducciones-adaptaciones analizadas son de cosecha propia, como en el caso de fragmento del *Barbiere*, en otras son de otros autores. Nos ha parecido interesante incluir estas traducciones de otros autores además de las propias para mostrar un mayor abanico de planteamientos de diferentes adaptadores. Se aportan las correspondientes partituras de cada obra con su texto adaptado.

Se analizará: 1) un fragmento de ópera (la intervención de Rosina *Lode al ciel* de nuestra adaptación al castellano de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello); 2) un fragmento de un Oratorio (el Coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de la Pasión según San Mateo de J.S. Bach); 3) un *lied* (*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* de W.A. Mozart); 4) una *chanson* (*Au bord de l'eau* de G. Fauré); 5) una canción de musical americano (*Under the sea* de A. Menken). Los idiomas originales de las obras incluirán el italiano, el alemán, el francés y el inglés. La elección de estas piezas pretende ser un muestrario de géneros e idiomas fundamentales en la literatura de música vocal, pero por supuesto no es una muestra exhaustiva ni representativa. Quedan fuera de esta selección idiomas trascendentales en la historia de la música cantada (latín, ruso, checo...) y numerosísimos subgéneros de música vocal contemporánea (*pop, rap, rock, punk, jazz, soul...*) o folclórica de todas las épocas. Sin embargo, puesto que esta tesis ha centrado su investigación en los géneros históricos del repertorio vocal, con la ópera como núcleo central, nos parece coherente que la muestra de análisis prácticos se circunscriba a los principales géneros que han sido objeto de tratamiento teórico y sobre los que ha habido oportunidad de tratar con mayor detenimiento. No obstante, los distintos enfoques y criterios empleados en la traducción de estas obras y en su análisis serían perfectamente trasladables a cualquier otro tipo de obra cantable.

1.1. Ópera: *Lode al ciel* de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello (1740 - 1816) sobre libreto atribuido a Giuseppe Petrosellini (1727-1797). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano)

y Orquesta de Cámara Europea, José Carlos Carmona
(dirección).

ROSINA E BARTOLO
(Rosina apre la gelosia, e viene alla finestra)

ANDANTINO

ROSINA

Lo - ado sea Dios, por
Lo - de al ciel, che al.

fin *ha a-bier - to mi guar-dián* *la ce - lo - si - a;*
R *- fi - ne a-per - se l'Ar - go mi - o la ge - lo - si - a;*

ya po - drá es - ta al - ma mi - a la fres-ca
R *or po - trà que - st'al - ma mi - a la.....fre -*

bri - sa res - pi - rar, la fres-ca *p* *bri - sa*
R *- se'au - ra re - spi - rar, la.....fre - se'au - ra*

p *p* *p*

res - pi - rar. Lo - ado sea Dios por fin **31**
 re - spi - rar. Lo - de al ciel, che alfi - ne a

45

- bier - to por fin ha a - bier - to mi guar - dián
 - per - se, al fi - ne a - per - se l'Ar - go mi - o

la ce - lo - sí - a; ya po -
 la ge - lo - sí - a; or po -

- drá es - ta al - ma mí - a bri - sa fres - ca
 - trá que - st'al - ma mi - a la fre - se'au - ra

res - pi - rar. Gra - cias, Dios, gra - cias, Dios;
 re - spi - rar. Lo - de al ciel, lo - de al ciel;

ya po - drá es - ta al - ma mí - a es - ta al - ma
 or po - trà que - st'al - ma mí - a, que - st'al - ma

16

p

mí - a fres - ca bri - sa, fres - ca bri - sa
 mi - a la fre - sc'au - ra, la fre - sc'au - ra

res - pi - rar...
 re - spi - rar...

fres - ca bri - sa res - pi - rar,
 la fre - sc'au - ra re - spi - rar,

pp *sf*

33

En este aria, la adaptación del texto al castellano ha seguido un criterio lo más conservador posible del original, puesto que en su mayor parte admitía una traducción casi literal conservando equivalentes acentos y rimas. Además, esta intervención de Rosina, en la que se presenta su personaje, es probablemente uno de los momentos de mayor lirismo de toda la ópera, donde más que un avance significativo de la trama, se pretende mostrar la situación de reclusión en que vive la huérfana. Se trata, por tanto, de crear una atmósfera musical que presente al personaje, sin efectos cómicos de ningún tipo en principio.

Tan sólo ha sido preciso realizar algún pequeño ajuste en el texto ‘Loado sea Dios’. En el primer caso y puesto que el texto en castellano (lo-a-do-se-a-Dios) presenta dos sílabas más que el italiano (lo-de-al-ciel), hemos utilizado la apoyatura para introducir una sílaba más y también hemos aprovechado las dos fusas para introducir la otra sílaba excedente.

Sin embargo, al final de la reexposición del tema nos encontramos con que el mismo texto italiano del inicio reaparece ahora agrupado en una sílaba menos (Lo-deal-ciel) por efecto de la sinalefa, que no se aplicó la primera vez. Para solucionar la diferencia de sílabas, se ha buscado en este caso un texto castellano de sentido equivalente, aunque diferente al empleado para la primera frase, que conserve los mismos acentos y estructura silábica. Además se respeta la presencia de sílabas abiertas sobre las notas en las que se sugiere la cadencia, de modo que el intérprete pueda introducir la

ornamentación que estime oportuna sobre una sílaba con la que a priori podrá encontrarse cómodo si opta por ascender a una tesitura más aguda.



ROSINA Lode al ciel, che alfine aperse l'Argo mio la gelosia; or potrà quest'alma mia la fresc'aura respirar.	ROSINA Loado sea Dios, por fin ha abierto Mi guardián la celosía; Ya podrá esta alma mía La brisa fresca respirar.
---	--

1.1.Oratorio: Coral *O Haupt voll Blut und Wunden* de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) sobre texto de Paul Gerhardt (1607–1676). Adaptación al castellano de Federico Fliedner (1845-1901). Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

El texto de este coral son dos estrofas de un himno escrito en alemán por Paul Gerhardt basándose en el himno latino *Salve Caput Cruentatum* atribuido a Arnulfo de Lovaina (1200-1250) y que, a su vez, es parte de las siete meditaciones dedicadas a los miembros de Cristo crucifixión (*Membra Jesu Nostri*).

Se trata, por tanto, ya en su origen de una adaptación del latín al alemán. La melodía del coral se atribuye al organista Johann Crüger (1598-1662). Bach armonizó esta melodía en diferentes obras, en el Oratorio de Navidad o en su Cantata 159, además de en la *Pasión según San Mateo*. En este caso, el propio Bach realizó la selección de las estrofas utilizadas de Gerhardt y no el principal libretista de la *Pasión*, Christian Friedrich Henrici *Picander* (1700-1764).

Federico Fliedner, misionero alemán en España durante más de tres décadas, adaptó numerosos himnos protestantes al castellano y estas traducciones-adaptaciones cantables lograron cierta difusión en el mundo coral, donde todavía son relativamente frecuentes estas interpretaciones en español. Uno de los casos es este himno “Oh, rostro ensangrentado”. De este mismo coral existen otras versiones, cuyo autor no nos consta, que también han tenido difusión. La versión de Fliedner incluye cuatro estrofas de las diez de Gerhardt. En la *Pasión según San Mateo* Bach emplea sólo dos estrofas. A continuación incluimos las dos estrofas empleadas por Bach, seguidas de una traducción lo mas fiel posible, la adaptación al castellano cantable anónima en dos estrofas, y las dos primeras estrofas de la adaptación cantable en castellano de Fliedner.

[Gerhardt]	[Traducción literal por Jaime Goyena]	[Anónimo]	[Fliedner]
O Haupt voll Blut und Wunden , Voll Schmerz und voller Hohn ; O Haupt, zu Spott gebunden Mit einer Dornenkron ! O Haupt, sonst schön gezieret , Mit höchster Ehr' und Zier , Jetzt aber hoch schimpfiet : Gegrüßet seist du mir !	¡Oh, cabeza lacerada y herida, llena de dolor y escarnio! ¡Oh, cabeza como burla rodeada de una corona de espinas! ¡Oh, cabeza otrora adornada con elevados honores y agasajos, y ahora grandemente ultrajada! ¡yo te saludo!	¡Oh, rostro lacerado Del divino Señor , de espinas coronado , transido de dolor ! Oh, rostro esclarecido De tan radiante luz . Oh, rostro escarnecido , te adoro, buen Jesús.	¡Oh, rostro ensangrentado , Imagen del dolor , Que sufres, resignado , La burla y el furor ! Soportas la tortura , La saña, la maldad ; En tan cruel amargura , ¡Qué grande es tu bondad !
Du edles Angesichte , Vor dem sonst schrickt und scheut Das große Welt gerichte , Wie bist du so bespeit! Wie bist du so erbleichet , Wer hat dein Augen licht , Dem sonst kein Licht nicht gleichet ,	Tú, noble rostro, ante el que tiembla y teme todo el mundo, ¡cómo se te escupe!, ¡qué pálido estás!, ¿quién se ha ensañado de forma tan infame con la luz sin par de tus ojos?	Oh, faz ensangrentada Que al mundo da pavor . Oh, faz atormentada De nuestro Salvador . La luz de tu mirada quién puede amortiguar . Tu faz tan adorada Quién pudo así infamar .	Cubrió tu noble frente La palidez mortal ; Cual velo transparente De tu sufrir, señal . Cerróse aquella boca , La lengua enmudeció; La fría muerte toca Al que la vida dio .

So schändlich zugericht't?			
----------------------------	--	--	--

Las adaptaciones existentes parecen guiarse por el criterio del respeto al sentido esencial del texto, pero no a su literalidad y dan prioridad a la conservación de la rima presente en el texto alemán original. Ninguna de las dos versiones presentadas es especialmente respetuosa con el contenido exacto del texto alemán. La de Fliedner es la más libre, en realidad es una reconstrucción, una nueva creación partiendo del himno de Gerhardt del que Bach había tomado dos estrofas para la Pasión. De hecho, no mantiene siquiera la estructura de exclamaciones presentes en la primera estrofa, ni la alusión a la corona de espinas. Sin embargo, resulta algo más natural en sus expresiones que la versión anónima. Esta última recurre a giros un tanto forzados (“¿quién pudo así infamar?”, “oh, rostro esclarecido de tan radiante luz”, “la luz de tu mirada quién puede amortiguar”).

Ambas versiones respetan en términos generales la sincronización de acentos textuales y musicales. No obstante, las dos presentan algún desfase puntual. En el caso de la versión anónima, ocurre ya en la primera frase, donde el acento del compás recae sobre la primera sílaba de la palabra “divino”. En la versión de Fliedner, la segunda estrofa es la que presenta algún problema. Así, el texto “la palidez mortal” está colocado de tal modo que el acento musical recae en la primera sílaba de “palidez”.

El hecho de que ambas versiones, así como otras similares que circulan entre los coros españoles, respeten la estructura rimada parece responder a la forma de los corales. Su estructura homofónica, con frases relativamente cortas, regulares y claramente delimitadas por cadencias, parecen resaltar y agradecer especialmente la presencia de rima. De ahí que, incluso en adaptaciones a otros idiomas que optan por prescindir de la forma versificada y traducir en prosa el resto de la Pasión, mantienen el criterio de verso con rima para los corales.

Un ejemplo de esto lo encontramos en una edición en francés de Henry Litolf impreso en 1874 en Brunswick de *La Pasión según San Mateo (La Passion selon Saint Matthieu)* de J.S. Bach (Collection Litolf, vol. 225). Lo curioso de esta versión es que no incluye además el texto original en alemán, solo contiene la versión cantable en francés. El autor de la adaptación es Charles Bannelier, que en su nota como traductor, explica sus criterios. Nos parece interesante reproducir aquí parte de esa nota, pues es muy indicativa del tipo de decisiones que debe afrontar un adaptador y además nos

orienta sobre el motivo por el cual los corales suelen adaptarse conservando las características de verso y rima.

Si bien no consideramos la solución o regla adoptada para esta Pasión como única válida, sí nos parece positivo el hecho de que responda a un proceso de reflexión previo:

“Para esta traducción francesa de la Pasión según San Mateo, como para toda versión musical que tienda a la exactitud, la prosa nos ha parecido preferible al verso. Cuando se impone versificar una traducción, no se podría evitar modificar el original de una manera más o menos sensible; se puede ver uno obligado a desplazar o a suprimir el acento atribuido por el compositor a una u otra palabra, a una u otra frase. El único medio de escapar a tan grave inconveniente, es evidentemente el de renunciar a las ventajas que ofrece el verso: ventajas además casi nulas en el caso presente, que no existen más que para la vista, en la mayor parte de las obras vocales de Bach, que repite a menudo las palabras, y algunas veces enreda las frases de tal forma que vuelve inútil la molestia que el autor de las palabras se ha tomado por rimar.

El texto de Chrétien Frédéric Henrici (más conocido por su seudónimo Picander) sobre el que Bach ha escrito su partitura, es sin duda bastante poco poético, y a veces de una rara inocencia; pero no nos hemos creído con el derecho de cambiar nada, de atenuar nada, estimando que este texto tenía también su importancia en la historia de la música religiosa en Alemania, donde puede servir para caracterizar una época, y que nuestro deber era, por el contrario, calcarlo lo más exactamente posible, con el fin de conservar en cada período musical, la expresión en la que ha sido concebida. Se encontrarán incluso en nuestra traducción algunas licencias prosódicas, a las que nos hemos resignado nada más que con este fin.

La ley que nos habíamos impuesto, de emplear siempre la prosa, no ha sufrido excepciones más que en los corales, donde no se puede pasar del verso, a causa de la brevedad y de la altura corriente de las frases, y en dos o tres trozos donde el ritmo es demasiado ajustado para que el oído no desee la asonancia. Esperamos, sin embargo, haber conseguido con éxito guardar a lo largo de todo el texto una fidelidad suficiente”
(Bannelier en Bach, 1874: Avertissement)

A continuación aportamos la adaptación realizada por Bannelier para cantarse en francés junto con su traducción al castellano por Paloma Domínguez. Para valorar la fidelidad o no al original de Gerhardt se aporta la traducción literal realizada por Jaime Goyena.

<p>[Traducción literal de los textos de Gerhardt por Jaime Goyena]</p> <p>¡Oh, cabeza lacerada y herida, llena de dolor y escarnio! ¡Oh, cabeza como burla rodeada de una corona de espinas! ¡Oh, cabeza otrora adornada con elevados honores y agasajos, y ahora grandemente ultrajada!: ¡yo te saludo!</p> <p>Tú, noble rostro, ante el que tiembla y teme todo el mundo, ¡cómo se te escupe!, ¡qué pálido estás!, ¿quién se ha ensañado de forma tan infame con la luz sin par de tus ojos?</p>	<p>[Charles Bannelier]</p> <p>Ta tête vénérée Se courbe sous l'affront; l'épine entrelacée de sang remplit ton front; ô tête éblouissante de céleste clarté, l'injure est impuissante à nuire à ta beauté!</p> <p>O radieux visage, dans les cieux salué d'un éternel hommage, ils t'ont donc conspué! Mais la pâleur mortelle Dont tes traits sont empreints, pour les bourreaux seuls céle les charmes souverains.</p>	<p>[Traducción literal por Paloma Domínguez]</p> <p>Tu cabeza venerada se curva bajo la afrenta; la espina entrelazada de sangre llena tu frente; ¡oh! cabeza resplandeciente de celeste claridad la injuria es impotente para perjudicar tu belleza.</p> <p>¡Oh, radiante rostro! En los cielos salutado de un eterno homenaje te han pues abuchado! Pero la palidez mortal cuyos trazos están impresos para los verdugos solos encubre los encantos soberanos.</p>
---	---	--

CHORAL.

Soprano.
Contr'alto.

p Ta té - te vé - né - ré - e se cour - be sous l'af -
O ra - di - eux vi - sa - ge, dans les cieux sa - lu -

cresc.

Ténor.
Basse.

p front; l'é - pine en - tre - la - cé - e de sang rem - plit ton
é d'un é - ter - nel - hom - ma - ge, ils t'ont donc con - spu -

cresc.

f front; ô tête é - blou - is - san - te de cé - les - te clar -
él mais la pâ - leur mor - tel - le dont tes traits sont em -

ff

té, l'in - jure est im - puis - san - te à nuire à ta beau - té!
preints, pour les bour - reaux seuls cé - le les char - mes sou - ve - rains.

COLLECTION LITOLFF No. 225

Vemos que en la declaración de intenciones de Bannelier, el respeto a la fidelidad se ha impuesto sobre otras. Sin embargo, si analizamos su traducción del coral, vemos que la fidelidad no es tan estricta, pues es cierto que el propio Bannelier reconoce flexibilizar este criterio en los corales precisamente para poder mantener la rima.

Desde luego, la fidelidad al texto original no es el principio que rige las adaptaciones analizadas de Fliedner, quien quizá en coherencia con el espíritu más pragmático de un misionero, antepone otros criterios a la conservación musicológica o

histórica al texto. Los himnos están al servicio de los objetivos de difusión religiosa perseguidos y, para ello, es secundario el respeto a la forma y contenido originales. De hecho, también se adapta la tonalidad, de modo que existen numerosas versiones de este mismo coral en diferentes tonalidades, ya sea para adaptarlo a tesituras más cómodas para los cantantes (en coros aficionados especialmente), ya sea por exigencias técnicas de los posibles instrumentos que doblen las voces, ya sea para que la transición armónica con respecto a otra obra inmediatamente anterior o posterior sea más lógica, etc.

A continuación se aporta partitura con los textos en alemán de Fiedler en una tonalidad diferente a la del coral con respecto a la que aparece en la Pasión según San Mateo de Bach.

¡Oh Rostro Ensangrentado!

Paul Gerhardt, 1656; tr. Federico Fliedner

Hans Leo Hassler, 1601; arr. J. S. Bach, 1729

J = 115

1. ¡Oh ros - tro en - san - gren - ta - do, I - ma - gen del do - lor, Que
 2. Cu - brió tu no - ble fren - te La pa - li - dez mor - tal; Cual
 3. Se - ñor, tú has so - por - ta - do Lo que yo me - re - ci; La
 4. Aun - que tu vi - da a - ca - ba No de - ja - ré tu cruz; Pues

su - fres, re - sig - na - do, La bur - la y el fu - ror! So - por - tas la tor -
 ve - lo trans - pa - ren - te De tu su - frir, se - ñal. Ce - rró - se a - que - lla
 cul - pa que has car - ga - do, Car - gar - la yo de - bí. Mas mi - ra - me: con -
 cuan - do e - rran - te an - da - ba, En ti en - con - tré la luz. Me a - pa - cen - tas - te

- tu - ra, La sa - ña, la mal - dad; En tan cruel a - mar -
 bo - ca, La len - gua en - mu - de - ció; La fri - a muer - te
 fi - o En tu cruz y pa - sión. O - tór - ga - me, Dios
 siem - pre, Pa - cien - te cual pas - tor; Me a - mas - te tier - na -

- gu - ra, ¡Qué gran - de es tu bon - dad!
 to - ca Al que la vi - da dio.
 mí - o, La gra - cia del per - dón.
 - men - te Con in - fi - ni - to a - mor.

1.1.Lied: Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte
de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sobre poema de
Gabriela von Baumberg (1768–1839). Adaptación al castellano
de Emiliano Aguirre. Archivo sonoro grabación de Rocío de
Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

AL QUEMAR LUISA LAS CARTAS DE SU AMADO INFIEL

(ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT)

Versos originales de
 GABRIELA von BAUMBERG

K.520

Andante

24. *f*

Es - cri - tas en la e - xal - ta - ción de a - que - llas
 Er - zeugt von hei - sser Phanta - sie, in ei - ner

p *f*

ho - ras hoy per - di - das de a - mor y di - cha: sed des - trui - das, sed des -
 schwärme - rischen Stun - de zur Welt ge - brach - te, geht zu Grun - de, geht zu

p *f*

trui - das, ves - ti - gios - ¡ay! de mi pa - sión. Ya que u - na
 Grun - de, ihr Kin - der - der Me - lan - cho - lie! Ihr dan - ket

p *f*

lla - mas con - ci - bió, sed por las lla - mas de - vo -
 Flam - men eu - er Sein, ich geb' euch nun den Flam - men

B.A.11376

ra - das, con e-sas fra - ses e - xal - ra - das, que ¡ay!
wie - der, und all' die schwär - me - ri - schen Lie - der, denn ach!

no só-lo a mí en - vió. Ar - dien - do es-tán, ay,
er sang nicht mir al - lein. Ihr bren - net nun, und

si, ¡ar - dien - do! Ni las ce - ni - zas que - dan ya.
bald, ihr Lie - ben, ist keine Spur von euch mehr hier.

cresc. - al -

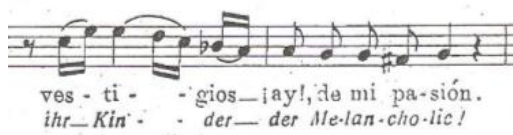
Mas ¡ay! a - quel que os es - cri - bie - ra, ja - más de mí se a -
Doch ach! der Mann, der euch geschrieben, brennt lan - ge noch viel -

par - ta - rá, ja - más de mí se a - par - ta - rá.
leicht - in mir, brennt lan - ge noch vielleicht in mir.

<p>[Gabriela von Baumberg]</p> <p>ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNT</p> <p>Erzeugt von heisser Phantasie, in einer schwärmerischen Stunde zur Welt gebrachte, geht zu Grunde, ihr Kinder der Melancholie!</p> <p>Ihr danket Flammen euer Sein, ich geb' euch nun den Flammen wieder, und all' die schwärmerischen Lieder, denn ach! Er sang nicht mir allein.</p> <p>Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben, ist keine Spur von euch mehr hier. Doch ach! Der Mann, der euch geschrieben, brennt lange noch vielleicht in mir.</p>	<p>[Emiliano Aguirre]</p> <p>AL QUEMAR LUISA LAS CARTAS DE SU AMADO INFIEL</p> <p>Escritas en la exaltación De aquellas horas hoy perdidas de amor y dicha: ¡sed destruidas, Vestigios, ay, de mi pasión!</p> <p>Ya que una llama os concibió, Sed por las llamas devoradas, Con esas frases exaltadas, Que ¡ay!, no sólo a mí envió.</p> <p>Ardiendo están, ay, sí, ¡ardiendo! Ni las cenizas quedan ya. Mas ¡ay! Aquel que os escribiera, Jamás de mí se apartará.</p>
--	--

La copia de este lied de Mozart está extraída de la edición realizada por RICORDI AMERICANA en 1956 (Buenos Aires). En esta edición, se incluyen los lieder de Mozart para canto y piano con sus textos originales y una traducción cantable en español realizada por Emiliano Aguirre. El prefacio a la edición no incluye mención alguna al criterio y orientación seguidos para introducir y elaborar estas traducciones, de hecho ni siquiera menciona la inclusión de esta traducción cantable en español, por lo que cabe pensar que su presencia no sería un hecho insólito en las ediciones de la época. No se incluye tampoco nota alguna del traductor-adaptador. Estas ediciones con traducción cantable en castellano, hasta donde tenemos conocimiento, no han vuelto a reeditarse, cabe pensar que el cambio de práctica interpretativa ha influido en la oferta editorial.

El análisis de la traducción nos muestra que se ha optado por mantener la rima original, salvo en un caso (**Lieben – geschrieben** / ardiendo – escribiera). Para ello, se ha optado por una traducción que, si bien respeta el sentido esencial del original, no mantiene su contenido, forma y estructura con literalidad. Los acentos del texto están adecuadamente ajustados a los de la música y el esfuerzo por mantener el tono poético es destacable. En algunos fragmentos, sin embargo, hay cierta sensación de ripio por la reiteración de exclamaciones y algunas repetición un poco forzada:



En este caso, por ejemplo, vemos la interjección “¡ay!” introducida con la única finalidad de completar la sílaba que falta.

Algo similar ocurre en el siguiente fragmento, donde de nuevo se recurre a una fórmula poco interesante “ay, sí”, además de repetir material “¡ardiendo”:



Por último, se echa de menos quizá la conservación de alguno de los recursos retóricos del original, ya que no son demasiados. Por ejemplo, cuatro compases antes del final, sobre la palabra *lange* Mozart ha colocado una blanca ligada a corchea, la figura de duración más larga de todo el *lied*, para reforzar la idea de que el amor por el hombre que escribió las cartas se mantendrá ardiendo durante largo tiempo. La traducción por “jamás” no logra el mismo efecto. Y además se elimina de la traducción española (“aquel que os escribiera, jamás de mí se apartará”) la referencia a arder (*brennt*), que es uno de los juegos presentes en todo el poema. Del calor de la llama amorosa surgieron las cartas que escribió el amante, al fuego vuelven al quemarlas la amante despechada, que sin embargo seguirá ardiendo de amor durante mucho tiempo. Eliminar la última referencia a ese ardor limita la contundencia poética del final.



Este ejemplo es una muestra de la dificultad que presenta el género del *lied* para su adaptación a otro idioma. La condensación poética y retórica es mayor por regla general que en otros géneros. No siempre es posible encontrar una solución plenamente satisfactoria desde todos los puntos de vista (musical, rítmico, retórico...).

1.1.Chanson: Au bord de l'eau de Gabriel Fauré (1845- 1924) sobre poema de Sully Prudhomme (1839-1907). Adaptación al castellano de Rocío de Frutos. Archivo sonoro grabación de Rocío de Frutos (soprano) y Tommaso Cogato (piano).

22

A Madame Claudie CHAMEROT

5. Au bord de l'eau



S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe,
Le voir passer;
Tous deux s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser;
A l'horizon s'il fume un toit de chaume,
Le voir fumer;
Aux alentours, si quelque fleur embaume,
S'en embaumer;
Entendre au pied du saule où l'eau murmure,
L'eau murmurer,
Ne pas sentir tant que ce rêve dure
Le temps dur,
Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer,
Et seuls tous deux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser;
Sentir l'amour devant tout ce qui passe,
Ne point passer!

SULLY PRUDHOMME

To sit together on the bank of the stream that passes,
To see it pass;
Together, when a cloud floats in space,
To see it float;
When a cottage chimney is smoking on the horizon,
To see it smoke;
If nearby a flower spreads its fragrance,
To absorb its scent;
To hear at the foot of the willow, where water murmurs,
The water murmurs,
Not to notice, while this dream lasts,
The passage of time,
But to feel deep passion
Only to adore each other;
Not to care at all about the world's quarrels,
To ignore them,
And alone, together, facing all that grows weary,
Not to grow weary;
To be in love while all passes away,
Never to change!

(Original key)

Andante quasi allegretto

Voice *p dolce*

S'asseoir — tous deux au bord du flot qui
Sen - tar - se los dos an - te el a - gua que

PIANO *p*

(9)

pas - se, — Le voir pas - ser, Tous deux s'il glisse un nuage en l'es -
pa - sa, Y verla pa - sar, Si cruza u - na nu - be flo - tan - do con

- pa - ce, — Le voir — glis - ser, A l'ho - ri -
gra - cia, Mi - rar - la flo - tar, Si en la dis -

- zon s'il fume un toit de chau - me — Le voir — fu -
- tan - cia fu - me - a un te - ja - do, Mi - rar - lo fu - me -

mf - mer, Aux a - len - tours si quelque fleur em - bau - me — *p* S'en em - bau -
- ar, Si un dul - ce a - ro - ma em - bria - ga cer - ca - no, De - jar - se embria -

(9) *dolce* - mer. Entendre au pied du saule où l'eau mur - mu - re — L'eau mur - mu -
- gar. Al pie de un sau - ce si el a - gua mur - mu - ra, Ver mur - mu -

sempre p

(9)

- rer, Ne pas sen - tir tant que ce rê - ve du - re — Le temps du -
 - rar, Y no sen - tir mientras que el sueño du - re, El tiem - po an -

cresc. (9)

- rer, Mais n'appor - tant de pas - si - on pro - fon - de —
 - sar, Sin per - ci - bir más de - se - os pro - fun - dos

mf (9)

Qu'à s'a - do - rer, Sans nul sou - ci des querelles du mon - de —
 Que los de a-do - rar, Sin preo-cu - par - se por lu-chas del mun - do,

p

Les i - gno - rer; Et seuls tous deux devant tout ce qui las - se —
 De - jarlas pa - sar; Y so - los dos an - te a - que - llo que can - sa,

pp

(9)

Sans se las - ser, Sen - tir l'a - mour de - vant tout ce qui
Sin fla - que - ar, Ver el a - mor fren - te al res - to que

pas - se *p* Ne point pas - ser, —
pa - sa, Ja - más pa - sar,

p *p sempre*

sempre p

Sen - tir l'a - mour de - vant tout ce qui pas - se —
Ver el a - mor fren - te al res - to que pa - sa,

pp

Ne point pas - ser! —
¡Ja - más pa - sar!

pp 8.

[Sully Prudhomme]	[Rocío de Frutos]
AU BORDE DE L'EAU	A LA ORILLA DEL AGUA
<p>S'asseoir tous deux au bord d'un flot qui passe Le voir passer; Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace, Le voir glisser; A l'horizon, s'il fume un toit de chaume, Le voir fumer; Aux alentours, si quelque fleur embaume, S'en embaumer; Entendre au pied du saule où l'eau murmure, L'eau murmurer; Ne pas sentir, tant que ce rêve dure, Le temps durer; Mais n'apportant de passion profonde Qu'à s'adorer; Sans nul souci des querelles du monde, Les ignorer; Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse, Sans se lasser, Sentir l'amour, devant tout ce qui passe, Ne point passer !</p>	<p>Sentarse los dos ante el agua que pasa, Y verla pasar; Si pasa una nube flotando con gracia, Mirarla flotar; Si en la distancia humea un tejado, Mirarlo humear; Si un dulce aroma me embriaga cercano, Dejarse embriagar; Al pie de un sauce si el agua murmura, Ver murmurar; Y no sentir mientras que el sueño dura, El tiempo andar; Sin percibir más deseos profundos Que los de adorar; Sin preocuparse por luchas del mundo, Dejarlas pasar; Y solos dos ante aquello que cansa, Sin flaquear, Ver el amor, frente al resto que pasa, ¡jamás pasar!</p>

En este caso, se ha optado por mantener la rima, aunque en algún caso asonante (pasa – gracia; tejado – cercano; cansa – pasa) en lugar de consonante como en el original. Se ha respetado también la estructura del poema original, el binomio contrastado presente en cada fragmento. La primera parte de cada sentencia describe algún elemento cambiante de la naturaleza que se transforma, que pasa. La segunda acaba siempre con un verbo en infinitivo que describe las acciones de los amantes que presencian y disfrutan desde la estabilidad de su amor estos cambios.

La dificultad en algunos casos es que los verbos eran reflexivos y la estructura en francés no podía conservarse en castellano sin afectar a la rima e introducir una terminación diferente, puesto que la partícula del reflexivo (“se”) se coloca en francés antes del verbo y en español después (s’adorer – adorarse; se lasser – dejarse). Por eso se han elegidos formas sin reflexivo para resolver el problema.

La diferente extensión de ambos idiomas también ha supuesto alguna dificultad, pues una traducción muy literal o ajustada al original francés daba como resultado una frase en castellano mucho más larga en casi todos los casos. A continuación se proporciona una posible traducción literal que permite comprobar que el idioma español presenta una extensión mayor de sílabas. Por supuesto, hay un cierto margen de

variación si se eligen otras palabras sinónimas más cortas, pero es posible detectar una tendencia clara a una mayor síntesis del idioma francés.

S'asseoir tous deux au bord d'un flot qui passe
Sentarse los dos ante la orilla de la corriente que pasa

Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace
Los dos, si se desliza una nube por el espacio

A l'horizon, s'il fume un toit de chaume
En el horizonte si humea un tejado de paja

Aux alentours, si quelque fleur embaume
Por los alrededores, si alguna flor perfuma

Entendre au pied du saule où l'eau murmure
Escuchar al pie del sauce donde el agua murmura

Ne pas sentir, tant que ce rêve dure
No sentir mientras que este sueño dure

Mais n'apportant de passion profonde
Pero no aportar ninguna pasión profunda

Sans nul souci des querelles du monde
Sin ninguna preocupación por las querellas del mundo

Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse
Y solos los dos ante todo aquello que cansa

Sentir l'amour, devant tout ce qui passe
Sentir el amor, ante todo lo que pasa

Para corregir este excedente y además mantener la rima ha sido necesario realizar algunos ajustes conservando el sentido con un cierto margen de flexibilidad. Se ha dado prioridad a la conservación del juego de imágenes poéticas contrastantes de aquello que pasa frente a lo que permanece.

1.1.Canción de musical anglo-americano: *Under the sea* de *La Sirenita*. Música de Alan Menken (1949-) y texto de Howard Ashman (1950-1991). Adaptación al castellano de autor desconcido

UNDER THE SEA

from Walt Disney's THE LITTLE MERMAID

Lyrics by HOWARD ASHMAN
Music by ALAN MENKEN

Brightly

mf

*Tú cre - es que en o - tros lá - gas
Las pe - ces son muy fe - li - ces
The sea - weed is al - ways green - er
Down here all the fish is hap - py*

*las al - gas más ver - des son y sue - ñas con
a - qui tie - nen li - ber - tad. las pe - ces a -
in some - bod - y else - 's lake. You dream a - bout
as off through the waves dey roll. The fish on the*

F7 B \flat F7 B \flat

ir a - rri - ba, ¡qué gran e - qui - to - ca - ción!
 ¡Es - tán tris - tes, sus ca - sas son de cris - tal.
 go - ing up there. But that is a big mis - take.
 land ain't hap - py. They sad 'cause they in the bowl.

E \flat B \flat /D B \flat F7

No ves que tu pro - pio mun - do no tie - ne com -
 La vi - da de a - que - llos pe - ces muy lar - ga no
 Just look at the world a - round you, right here on the
 But fish in the bowl is luck - y, they in for a

B \flat E \flat B \flat /D B \flat

pa - ru - ción? ¿Qué pue - de ha - ber a - lla fue - ri
 sue - le ser. Si al due - ño le a - pe - te - ce
 o - cean floor. Such won - der - ful things sur - round you,
 wors - er fate. One day when the boss get nun - gry.

F7 B \flat

que cau - sa tal e - mo - ción? Ba - jo el
 a mí - me van a co - mer. } Un - der the
 What more is gon you be look on in the for? plate? }

mar, sea, ba - jo el mar, un - der the sea.

vi - ves se - re - na sien - do si - re - na e - res fe -
 na - cie nos fri - e, ni - nos co - ci - na en la sar -
 { Dar - lin', it's bet - ter down where it's wet - ter. Take it from
 No - bod - y beat us, fry us and eat us in fri - ca -

liz. E - llos tra - ba - jan sin pa - rar
 ten. Si Up on the shore they work all day.
 me. We what the land folks loves to cook.
 see.

y ba - jo el sol pa - ra va - riar, mien - tras no -
 y los pro - ble - mas e - vi - tar, en - tre bur -
 Out in the sun they slave a - way. While we de -
 Un - der the sea we off the hook. We got no





1. *- so - tros siem - pre flo - ta - mos ba - jo el mar.*
bu - jas de - bes que - dar - te ba - jo el
 vo - tin' full - time to float - in' un - der the sea.
 trou - bles, life is the bub - bles un - der the






2. *mar,*
 sea. *ba - jo el mar.*
 Un - der the sea.






Hay siem - pre rit - mo y lo sen - ti - mos al na - tu -
 Since life is sweet here we got the beat here nat - u - ral -





- ral. La man - ta - ra - ya va a to - car,

ly. E - ven the stur - geon an' the ray





el es - tu - ri6n va a acom - pa - ñar. Tú só - lo es -

they get the urge 'n start to play. We got the





cu - cha a quí es - tá la mar - cha ba - jo el mar.

spir - it, you got to hear it un - der the sea.






ya sue - na la flau - ta, car - pa en el ar - pa yal

The newt play the flute. The carp play the harp. The plaice





con - tra - ba - jo pon le a - ten - ción. Oi - rás las trom - pe - tas con
 — play the bass. And they — sound - in' sharp. The bass — play the brass. The chub —






el tam - bor y el so - lo de sa - xo - fón. Con
 — play the tub. The fluke — is the duke of soul. The ray —







la ma - rim - ba y el vio - lín, las tru - chas bai - lan - do el me -
 — he can play. The lings — on the strings. The trout — rock - in' out. The black -






- ro can - tan - do y el pez - que - ñin to - can - do el cla - rín, al
 - fish she sings. The smelt — and the sprat they know — where it's at. An'

Chord diagrams: F, F7, B \flat , E \flat

fin *soplá* - *rá el* *trom* - *bón.*
oh, that blow - fish blow.






Chord diagrams: B \flat , F7, B \flat


Chord diagrams: E \flat , F7, B \flat



Chord diagrams: E \flat , F7


Chord diagrams: Gm, C7, E \flat

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems. The first system contains the vocal melody with the lyrics 'fin soplá - rá el trom - bón.' and 'oh, that blow - fish blow.' in red and black text respectively. Above the vocal staff are four guitar chord diagrams: F, F7, B-flat, and E-flat. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system continues the piano accompaniment with B-flat, F7, and B-flat chords indicated above the staff. The third system features E-flat, F7, and B-flat chords. The fourth system has E-flat and F7 chords. The fifth system includes Gm, C7, and E-flat chords. The piano part uses various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some chords marked with an '8' indicating an octave.





























Ba - jo el mar, *ba - jo el mar.*
 Un - der the sea. Un - der the sea.



Las bai - la - ri - nas son las sar - di - nas, ven a bai -
 When the sar - dine be - gin the be - guine, it's mu - sic to







- lar.
 me.

¿Qué mun - do quie - res ex - plo - rar
 What _ do they got, a lot _ of sand.





si nues - tra ban - da em-pie - za a to - car? Y las al -
 We _ got a hot crus - ta - ce - an band. Each _ lit - tle









- me - jas son cas - ta - ñue - las ba - jo el mar.
 clam here know _ how to jam _ here un - der the sea.









Y las ba - ño - sas son tan gra - cio - sas ba - jo el
 Each lit - tle slug here cut - tin' a rug here un - der the

10










mar.
 sea.





El ca - ra - col es un gran ar -
 Each lit - tle snail here know _ how to

- tis - ta y las bur - bu - jas lle - nan la pis - ta, pa - ra que
 wail here. That's _ why it's hot - ter un - der the wa - ter. Ya _ we in

bai - les en nues - tra fies - ta ba - jo el mar.
 luck here down _ in the muck here un - der the sea.

La Sirenita, película de la factoría Disney estrenada en 1989, se dobló al español para su estreno en los países de habla hispana. Esta primera versión para el mundo latinoamericano fue la que se estrenó en España inicialmente. Sin embargo, años después (1998) se realizó un nuevo doblaje en castellano para España.

En el caso de la concreta canción que hemos analizado, las diferencias entre ambas versiones (latina y castellana) son poco significativas. No obstante, hemos decidido utilizar la versión en castellano más reciente, porque parecía resolver mejor algunos detalles. No nos consta la autoría del adaptador al castellano. Sí se conoce el director del doblaje, que fue José Luis Gil, pero nos ha resultado imposible averiguar con fiabilidad la autoría del texto, lo cual es ya un reflejo de la importancia que se da a la labor de adaptación.

La posibilidad de conocer y escuchar la versión original cantada en inglés con texto de Howard Ashman y música de Alan Menken para los espectadores españoles sólo llegó con la comercialización de los DVDs que incluían la banda sonora original, muchos años después del estreno de la película, por tanto.

[Howard Ashman]	[Autor desconocido]
UNDER THE SEA	BAJO EL MAR
[Ariel, listen to me, the human world is a mess, life under the sea is better than anything they have up there.]	[Ariel, escúchame. El mundo exterior es un lío. La vida bajo el mar es mejor que todo lo que tienen allí arriba.]
The seaweed is always greener In somebody else's lake You dream about going up there But that is a big mistake Just look at the world around you Right here on the ocean floor Such wonderful things surround you What more is you lookin' for ?	Tú crees que en otros lagos las algas más verdes son y sueñas con ir arriba, ¡qué gran equivocación! ¿No ves que tu propio mundo no tiene comparación? ¿Qué puede haber allá fuera que causa tal emoción?
Under the sea Under the sea Darling it's better Down where it's wetter Take it from me Up on the shore they work all day Out in the sun they slave away While we devotin'	Bajo el mar, bajo el mar vives serena , siendo sirena eres feliz Ellos trabajan sin parar y bajo el sol para variar mientras nosotros

<p>Full time to floatin' Under the sea</p> <p>Down here all the fish is happy As off through the waves they roll The fish on the land ain't happy They sad 'cause they in their bowl But fish in the bowl is lucky They in for a worser fate One day when the boss get hungry Guess who's gon' be on the plate</p> <p>Under the sea Under the sea Nobody beat us Fry us and eat us In fricassee We what the land folks loves to cook Under the sea we off the hook We got no troubles Life is the bubbles Under the sea Under the sea Since life is sweet here We got the beat here Naturally Even the sturgeon an' the ray They get the urge 'n' start to play We got the spirit You got to hear it Under the sea</p> <p>The newt play the flute The carp play the harp The plaice play the bass And they soundin' sharp The bass play the brass The chub play the tub The fluke is the duke of soul</p> <p>The ray he can play The lings on the strings The trout rockin' out The blackfish she sings The smelt and the sprat They know where it's at An' oh that blowfish blow</p> <p>Under the sea Under the sea When the sardine Begin the beguine It's music to me What do they got? A lot of sand We got a hot crustacean band</p>	<p>siempre flotamos bajo el mar</p> <p>Los peces son muy felices, aquí tienen libertad Los peces allí están tristes, sus casas son de crystal. La vida de aquellos peces muy larga no suele ser Si al dueño le apetece, a mí me van a comer</p> <p>Bajo el mar, bajo el mar nadie nos fríe ni nos cocina en la sartén. Si no te quieres arriesgar y los problemas evitar entre burbujas debes quedarte bajo el mar. Bajo el mar Hay siempre ritmo y lo sentimos al natural. La manta-raya va a tocar, el esturión va a acompañar. Tú sólo escucha aquí está la marcha bajo el mar.</p> <p>Ya suena la flauta, carpa en el arpa, Y al contrabajo ponle atención Oirás las trompetas con el tambor Y el solo de saxofón</p> <p>Con la marimba y el violín Las truchas bailando, el mero cantando y el pezqueñín soplando el clarín al fin soplará el trombón.</p> <p>Bajo el mar, bajo el mar las bailarinas, son las sardinas, ven a bailar. ¿Qué mundo quieres explorar si nuestra banda empieza a tocar?</p>
--	---

Each little clam here know how to jam here Under the sea	Y las almejas son castañuelas bajo el mar
Each little slug here Cuttin' a rug here Under the sea	Y las babosas son tan graciosas bajo el mar
Each little snail here Know how to wail here That's why it's hotter Under the water Ya we in luck here Down in the muck here Under the sea	El caracol es un gran artista Y las burbujas llenar la pista Para que bailes en nuestra fiesta Bajo el mar

La adaptación de la canción del cangrejo Sebastián presentaba un doble reto. A las dificultades propias de cualquier traducción-adaptación musical, se unía el característico acento y modismos jamaicanos que presentaba el cangrejo en la versión americana. El inglés jamaicano es claramente identificado por el público anglófono, pero no existe un equivalente para el público español. Los adaptadores optaron por dar a Sebastián un acento cubano en la versión española, quizá porque conserva connotaciones similares al jamaicano (simpatía, extroversión...). Curiosamente, el estilo musical de este fragmento presenta ciertas reminiscencias reggae (la introducción con marimbas, por ejemplo) en coherencia con el acento jamaicano del cangrejo. Sin embargo, al pasar en la versión española a ser cubano, la música sigue resultando apropiada, pues algunos de los rasgos que presenta pueden pasar también por caribeños, latinos (el uso de las trompetas, por ejemplo).

En cuanto a la rima, se aprecia una cierta intención de conservar el efecto rimado, pero con criterios muy flexibles, sin mantenerla en todos los casos en que aparece en el original. Tampoco el texto en inglés presenta una estructura rimada demasiado clara en todos los fragmentos y en algunos casos el efecto de rima se produce de hecho por una mera repetición de palabras (you – you; us – us, here – here). En algunos aspectos el texto español incluso presenta mayor variedad que el original en este aspecto. Veamos un ejemplo:

Each little clam here know how to jam here Under the sea	Y las almejas son castañuelas bajo el mar
Each little slug here Cuttin' a rug here	Y las babosas son tan graciosas

Under the sea	bajo el mar
Each little snail here	El caracol es
Know how to wail here	un gran artista
That's why it's hotter	Y las burbujas
Under the water	llenar la pista
Ya we in luck here	Para que bailes
Down in the muck here	en nuestra fiesta
Under the sea	Bajo el mar

La sincronía de acentos con la música es adecuada en la versión española y equivalente a la inglesa. Cabe destacar un fragmento interesante en el que, para respetar la estructura rítmica y de acentos, la traducción española ha modificado la división de frases original, lo cual supone una solución un tanto heterodoxa, pero eficaz.

A continuación aportamos la distribución silábica de ambas versiones en el referido fragmento:

The	newt	play	the	flute		
Ya	sue-	na	la	flau-		
The	carp	play	the	harp		
ta,	car-	pa en	el	ar-		
The	plaice	play	the	bass		
pa,	Y al	con-	tra-	ba-		
And	they	soun-	din'	sharp		
jo	pon-	le a-	ten-	ción		
The	bass	play	the	brass		
Oi-	rás	las	trom-	pe-		
The	chub	play	the	tub		
tas	con	el	tam-	bor		
The	fluke	is	the	duke	of	soul
Y el	so-	lo	de	sa-	xo-	fón
The	ray	he	can	play		
[]	Con	la	ma-	rim-		
The	lings	on	the	strings		
ba	y	el	vio	lín,		
The	trout	rock-	in'	out		
Las	tru-	chas	bai-	lan-		
The	black-	fish	she	sings		
do, el	me-	ro	can-	tan		

The	smelt	and	the	sprat
do	y el	pez-	que-	ñín

They	know	where	it's	at
So-	plan-	do el	cla-	rín

An'	oh	that	blow	fish	blow
al	fin	sopla-	rá el	trom-	bón.

Uno de los ejemplos de cómo esta última versión en castellano parece estar mejor resuelta que la primera versión hispana es la que se muestra a continuación. El estribillo de la canción (Under the sea / Bajo el mar) repite siempre una misma estructura rítmica en sus versos. Tan sólo la última vez que se repite introduce una sutil variación rítmica en una de las estrofas. La versión latina del 89 no tenía en cuenta este detalle y mantenía en todos los casos la misma construcción rítmica. La versión española del 98, que no introduce grandes novedades con respecto a la anterior, sí respeta sin embargo esta modificación, lo que demuestra un trabajo muy cuidado de revisión.

Up	on	the	shore	they	work	all	day
E-	llos	tra-	ba-	jan	sin	pa-	rar

Out	in	the	sun	they	slave	a-	way
y	ba-	jo el	sol	pa-	ra	va-	riar

We	what	the	land	folks	loves	to	cook
Si	no	te	quie-	res	a-	rries-	gar

Un-	der	the	sea	we	off	the	hook
y	los	pro-	ble-	mas	e-	vi-	tar

E-	ven	the	stur-	geon	an'	the	ray
La	man-	ta-	ra-	ya	va a	to-	car,

They	get	the	urge	'n'	start	to	play
el	es-	tu-	rión	va a a-	com-	pa-	ñar.

What	do	they	got?	A	lot	of	sand
¿Qué	mun-	do	quie-	res	ex	plo-	rar

We	got	a	hot	cruz-	ta-	ce-	an	band
----	-----	---	-----	-------	-----	-----	----	------

si	nues-	tra	ban-	da em-	pie-	za a	to-	car?	[versión española 98]
si	nues-	tra	ban-	da	va a	to-	[]	car	[versión hispana 89]

Otras diferencias entre las dos versiones españolas parecen sustituir algunas expresiones o giros comunes en Latinoamérica, que resultan poco habituales en España:

[Versión española del 89]	[Versión española del 98]
Los peces allá están tristes	Los peces allí están tristes
En un sartén	En la sartén
Las truchas volteando	Las truchas bailando
Son tan jocosas	Son tan graciosas

No obstante, la presencia de estos giros podría haberse justificado precisamente como un rasgo caracterizador del personaje de Sebastián, nos parece que habría sido perfectamente coherente mantenerlos. De hecho, la versión en inglés incluye este tipo de giros asociados al habla peculiar de Sebastián:

What more is you lookin' **for**?

The fish on the land ain't **happy**
They sad 'cause they in their **bowl**

One day when the boss get **hungry**
Guess who's gon' be on the **plate**

We what the land folks loves to **cook**
Under the sea we off the **hook**
We got no **troubles**

Ya we in luck **here**

Por último, mostraremos también algunos ejemplos de cómo la traducción se ha hecho con criterios flexibles en cuanto al contenido. Aportamos la versión original en inglés, seguida de una traducción muy literal en castellano y, a continuación, la adaptación española del 98:

We what the land folks loves to **cook**
[Somos lo que las gentes de tierra adora cocinar]
Si no te quieres arriesgar

Under the sea we off the **hook**
[Bajo el mar estamos alejados del anzuelo]
y los problemas evitar

What do they got? A lot of **sand**
[¿Qué tienen ellos? Un montón de arena]
¿Qué mundo quieres **explorar**

We got a hot crustacean **band**
[Nosotros tenemos una cálida banda crustácea]
si nuestra banda empieza a **tocar**?