

LA 'FUNCIÓN TEXTUAL' EN LOS TEXTOS DE DIDÁCTICA MUSICAL: CONSECUENCIAS TRADUCTOLÓGICAS

Mercedes Vella Ramírez

José Manuel Muñoz Muñoz

Universidad de Córdoba (HUM – 872)

ABSTRACT

The methodology followed when translating a text depends crucially on a variety of factors among which text typology plays an essential role. In the present paper we reflect on the relationship between text typology and *textual function* in documents devoted to musical interpretation and the ways in which this function conditions the use of linguistic resources. These resources confer on these texts a peculiar typology that affects the translation strategies employed.

KEYWORDS: Specialized translation, Translation of music manuals, Text typology.

RESUMEN

El enfoque metodológico empleado a la hora de realizar una traducción depende, entre otros factores, del tipo de texto al que nos enfrentamos. En el presente artículo se analiza la compleja *función textual* que subyace en los textos destinados a la didáctica de la interpretación músico-instrumental, y cómo esta función condiciona el tipo de lenguaje que se utiliza, otorgándole a este tipo de textos una tipología peculiar, que no está exenta de consecuencias traductológicas.

PALABRAS CLAVE: Traducción especializada, Traducción musical, Tipología de textos.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de profundizar en la naturaleza de los textos destinados a la interpretación músico-instrumental, realizaremos, a modo de introducción, una somera reflexión sobre cual es el propósito de este tipo de materiales, ya que éste es un aspecto determinante de su *función textual*.

Un texto de didáctica de la interpretación musical normalmente ofrece consejos sobre cómo ejecutar determinadas obras musicales, y para ello necesita centrarse en dos variables claramente diferenciadas pero complementarias, y absolutamente imprescindibles ambas para conseguir la correcta interpretación de una composición.

El intérprete buscará en el texto información técnica sobre cómo ejecutar la pieza musical de la forma más adecuada, es decir, buscará información sobre digitaciones, tempos, signos de expresión y de dinámica, acentos, golpes de arco, etc., para sacarle a su instrumento el máximo partido. Pero la música no es solamente técnica. En más de una ocasión, se puede presenciar en una sala de concierto la interpretación de un instrumentista cuya técnica es impecable y, sin embargo, tener la sensación de que la obra no “llega” al público porque el intérprete carece del sentimiento, la fuerza o la expresividad necesaria para transmitir las percepciones estéticas que la composición requiere.

Para conseguir una interpretación musical adecuada se requiere la suma de dos elementos: por un lado, se precisa una técnica impecable y por otro, es necesario que el intérprete comprenda qué sentimientos subyacen en la composición. Solamente aunando estos dos aspectos, conseguirá el músico provocar en la audiencia sensaciones acordes con la naturaleza de la obra que interpreta.

Desde el punto de vista lingüístico, la expresión de estos dos aspectos condiciona que el establecimiento de la *función textual* resulte algo complejo porque el texto pretende por un lado, transmitir una información y por otro, provocar en el lector determinados sentimientos y estados anímicos. Consecuentemente, para conseguir este doble objetivo se utilizan recursos estilísticos muy diferentes y, que en algunas ocasiones, se han considerado incluso antagónicos: el lenguaje de la técnica y el de la expresión artística o literaria. Así, cuando el autor quiere hacer hincapié en las cuestiones técnicas de la interpretación utiliza lo que podríamos denominar un lenguaje especializado y cuando quiere referirse a los sentimientos que esa música debe provocar en el intérprete o a los sentimientos que éste debe intentar provocar en la audiencia, utiliza un lenguaje en el que abundan recursos típicamente literarios.

Veamos a continuación algunos ejemplos extraídos de un manual sobre técnica violinística¹ en el que podemos observar el uso de ese lenguaje especializado para ofrecer consejos sobre la interpretación de la *Chacona* de la Cuarta Sonata en *Re* menor de Bach:

¹ Todos estos ejemplos han sido tomados del mismo manual (Auer, L.: *Violin Master Works and Their Interpretation*, Nueva York, Carl Fisher, 1925) y más concretamente del capítulo III, dedicado a analizar la contribución de Bach al repertorio de la literatura violinística.

“The chords at the beginning of the “Ciaccona” must not be played as we often hear them played, in a divided manner.”²

“At letter G a most energetic *forte*, in strict time, should be observed up to the fourth measure before letter I. There a sudden *piano* with a swell or *crescendo* in the scales is indicated ...”³

“Although the movement is captioned *Andante* I would advise that it be played somewhat more in the tempo of an *Adagio*, dividing the three-quarters into eight-rhythms and presenting the movement in a very sustained style.”⁴

“The Third Movement, “Rondo” (*Allegro giocoso*) has a theme which supplies a welcome exercise in the short, dotted *martelé* stroke. The stroke should come from the wrist; yet if the development of a more powerful tone seems desirable, the student will do well to use the forearm in connection with the wrist. He will be able to judge by the quality of the tone he produces how far and to which degree the forearm may be brought into action in order to preserve intact the tonal beauty of the bowing”⁵

En contraposición con estos párrafos centrados en los aspectos más técnicos de la interpretación, examinemos el siguiente párrafo del mismo manual en el que el autor intenta describir las sensaciones que la obra debe inspirar y las imágenes que se asocian a esas sensaciones:

“We move from the serious grandeur of the beginning through the gnawing restlessness of the Second Theme to the thirty-seconds driving demoniacally up and down, and veiling the outline of the Third Theme in a sinister shroud. Again, from those quivering arpeggios which, moving in a hardly noticeable manner hang like a cloudy veil above a gloomy mountain ravine,

² “Los acordes del principio de la *Ciaccona* no se deben tocar como estamos acostumbrados a oírlos, arpegiados.”

³ “En la letra G, debe hacerse un *forte* más enérgico, a tempo, hasta el cuarto compás antes de la letra I. Ahí aparece indicado un *piano* súbito con un regulador o un *crescendo* en las escalas ...”

⁴ “Aunque el movimiento esta encabezado como *Andante*, yo aconsejaría tocarlo más bien en el tempo de un *Adagio*, sintiendo el pulso a la corchea y presentando el movimiento con un estilo muy *legato*.”

⁵ “El tercer movimiento, “Rondo” (*Allegro giocoso*) tiene un tema que nos ofrece un magnífico ejercicio para practicar un golpe corto, picado, *martelé*. El golpe debe venir de la muñeca; pero si se quiere un sonido más potente, habrá que utilizar el antebrazo además de la muñeca. La *calidad* del sonido nos ayudará a determinar en qué grado y en qué medida hemos de usar el antebrazo para mantener intacta la belleza sonora del arco.”

yet which a wind blowing with greater power now drives together and gathering them in a thick ball whips them roaring into the tree-crests, so that the latter bend groaning in one and another direction as their torn leaves are whirled about, we progress to the solemn beauty of the movement in D major, in which the radiance of the evening sun falls into the valley. This golden radiance flows through the air, the waves of the stream run gold and mirror the picture in the sky's dome, rising majestically into space immeasurable"⁶

Cualquier lector, incluso sin formación lingüística, advertiría rápidamente la diferencia de registro entre estos extractos, clasificando los primeros como técnicos o especializados y este último como poético o literario. Pero analicemos en más profundidad las características de uno y otro tipo de lenguaje.

2. CARACTERÍSTICAS DE LOS LENGUAJES ESPECIALIZADOS

Para intentar establecer las características generales de los lenguajes especializados acudiremos a la definición que nos ofrece J. C. Sager:

“Semi-autonomous, complex, semiotic systems based on and derived from general language; their use presupposes special education and is restricted to communication among specialists in the same or closely related fields”⁷

⁶ “Nos movemos desde la majestuosa grandeza del principio, a través de la mordiente inquietud del segundo tema, hasta las fusas que oscilan demoníacamente arriba y abajo y que envuelven con un manto siniestro el esbozo del tercer tema. De nuevo, para llegar a la solemne belleza del movimiento en *Re*, en el que la luz radiante del sol parece caer sobre un valle, partimos de vibrantes arpegios que, moviéndose de modo imperceptible se descuelgan como un velo por encima de un oscuro valle entre montañas, y a los que un fuerte viento une y envuelve, lanzándolos como un gran tornado contra las copas de los árboles, que gruñen moviéndose en todas direcciones mientras que sus hojas desprendidas revolotean a su alrededor. Ya en el movimiento en *Re*, la luz radiante fluye por el aire y convierte en oro las ondas del agua del arroyo, que refleja toda la escena en la cúpula celeste, que se alza majestuosa en el espacio inconmensurable.”

⁷ Sager, J.C., Dungworth, D. y McDonald, F: *English Special Languages. Principles and Practice in Science and Technology*. Wiesbaden, Editorial Brandstetter, 1980, pág 64:

“los lenguajes especializados son sistemas semióticos, complejos y semi-autónomos, que están basados en el lenguaje general y se derivan de éste; su uso presupone una formación especial y está restringido a la comunicación entre especialistas del mismo campo o de campos afines”

Entendemos que el lenguaje utilizado en la tipología de texto que nos ocupa encaja a la perfección con aquellos pasajes referidos a la técnica instrumental, pasajes cuya eficacia comunicativa depende del conocimiento técnico específico compartido por lector y escritor. En efecto, términos como ‘*Allegro*’, ‘bemo!’, ‘calderón’, ‘mordente’, ‘notas de adorno’, ‘trino’, ‘tónica’, etc. o sus equivalentes en lengua inglesa, ‘*Allegro*’, ‘flat’, ‘hold’, ‘turn’, ‘grace-notes’, ‘trill’, ‘tonic’, etc. son lo suficientemente crípticos para cualquier hablante que no haya recibido una formación musical, es decir, su uso está restringido a actos de comunicación entre especialistas, son de difícil comprensión para el hablante que no ha recibido una formación específica y esperaríamos encontrarlas en un texto especializado. Entendemos por texto especializado el texto que va dirigido a especialistas y que comparte, por tanto, las características de los llamados lenguajes de especialidad.

Es decir se trata de textos cuya temática ha sido objeto de aprendizaje, sus usuarios son especialistas y la situación comunicativa se rige por criterios formales profesionales.

No pretendemos en este artículo llevar a cabo un análisis exhaustivo de la naturaleza especializada de este tipo de textos desde todas sus perspectivas: pragmática, léxica y sintáctica, ya que ello excedería nuestro propósito que fundamentalmente consiste en determinar que los textos especializados de música o de interpretación instrumental comparten rasgos característicos de la prosa especializada junto con rasgos característicos de la prosa literaria y que requieren, por tanto, por parte del traductor estrategias y capacidades específicas. Por ello vamos a continuación a enumerar solamente algunas características de los lenguajes de especialidad que están presentes en los textos destinados a la interpretación musical y a realizar algunas observaciones referidas a aspectos léxico-semánticos que ponen de manifiesto de manera clara la naturaleza especializada de esta tipología textual.

2.1. USO DE CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS PROCEDENTES DE OTRAS LENGUAS

Una de las características que se establece para los llamados lenguajes de especialidad es la utilización de prestamos o el uso de códigos lingüísticos procedentes de otras lenguas, fundamentalmente del griego y del latín (cf. Sager *et alii*, 1980). En este sentido, el lenguaje especializado de la música, por razones históricas, ha asumido prácticamente como propio el código lingüístico de la lengua italiana, que utiliza para propósitos muy diversos.

Así, se recurre al italiano para determinar la velocidad a la que debe interpretarse una partitura y se establecen cinco tempos fundamentales: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* y *Presto*.

Del mismo modo, se utiliza también una terminología italiana para indicar cambios en la velocidad de interpretación:

- un aumento gradual de la velocidad (*Stretto*, *Stringendo*, *Accelerando*, *Affrettando*)
- una disminución gradual de la velocidad (*Rallentando*, *Ritardando*, *Ritenuto*),
- que el intérprete tiene libertad para elegir la velocidad (*a piacere*, *a capriccio*, *ad libitum*)
- una vuelta al tempo inicial (*a tempo*), etc.

Otras expresiones utilizadas de forma sistemática son:

Sostenuto: sosteniendo y descuidando un poco el tiempo.

Morendo: ir apagando el sonido y *rallentando*.

Non troppo: no demasiado.

Con moto: con movimiento.

Molto: mucho.

Poco a poco: poco a poco.

Quasi: casi.

Assai: tanto, muy o suficiente.

L'istesso tempo: a la misma velocidad.

Tempo giusto: a una velocidad consistente.

Allegro: más rápido que el *Allegro*.

Vivacissimo: más rápido que el *Vivace*.

2.2. UTILIZACIÓN DE SISTEMAS DE DENOMINACIÓN ESTRUCTURADOS

Algunos lenguajes especiales utilizan nomenclaturas para representar espacios semánticos cerrados con delimitación estricta del ámbito de cada término. Un fenómeno similar ocurre en el campo que nos ocupa con el sistema de términos que se utiliza para referirse al tempo de una partitura.

A mediados del siglo XVII, cuando el metrónomo⁸ aún estaba por descubrir, la terminología musical podía ya indicar con absoluta precisión a qué velocidad debía interpretarse una determinada pieza musical. Partiendo de los cinco tempos básicos se crearon, fundamentalmente a través del uso de sufijos,

⁸ El metrónomo es un dispositivo mecánico o digital que permite establecer el tiempo y medir el compás de las composiciones musicales, estableciendo la duración que a lo largo de toda la composición tendrá una determinada figura.

múltiples variables que determinan el tempo exacto que hay que imprimirle a la partitura:

Larguísimo: muy muy lento (menos de 20 ppm)

Largo: muy lento (20 ppm).

Lento: lento (40 a 60 ppm).

Grave: lento y solemne (\approx 40 ppm).

Larghetto: más o menos lento (60 a 66 ppm)

Adagio: lento y majestuoso (66 a 76 ppm).

Adagietto: un poco lento (70 a 80 ppm).

Tranquillo: tranquilo.

Andante: al paso, tranquilo, un poco vivaz (76 a 108 ppm)

Andante moderato: con una poca más de celeridad que el *Andante*.

Andantino: más vivo que el *andante moderato*.

Moderato: moderado (108 a 120 ppm).

Allegretto: un poco animado.

Allegro: animado y rápido. (120 a 168 ppm).

Vivo: rápido y vivaz

Vivace: vivaz.

Presto: muy rápido (168 a 200 ppm)

Prestissimo: muy muy rápido (más de 200 ppm).

2.3. ESTANDARIZACIÓN

A diferencia de lo que señala Sager (cf. Sager *et alii*, 1980) como característico de los lenguajes de especialidad, cuya transmisión de conocimiento se reserva y se transmite primariamente mediante formas escritas, en el ámbito que nos ocupa, la transmisión se hace primariamente de forma oral mediante la interacción profesor alumno y rara vez mediante formas escritas, como demuestra la escasez de textos especializados en esta materia, lo cual no es óbice para que presenten un alto nivel de estandarización terminológica, que es una de las características definitorias de los lenguajes de especialidad.

En este sentido, el lenguaje de la interpretación musical presenta una gran cantidad de términos que son formal y semánticamente iguales en todas las lenguas. Sin embargo, dado que se trata de un lenguaje que acumula ya una amplia tradición histórica, existen variaciones tanto interlingüísticas como diatópicas que merece la pena reseñar.

2.3.1. Variaciones interlingüísticas

Para los nombres de las notas musicales las lenguas romances (español, italiano, francés, portugués, etc.) utilizan la consabida denominación *do, re, mi, fa, sol, la, si*, con la excepción del término *ut* que antiguamente se utilizaba para la nota *do* y que todavía persiste en algunas lenguas como el francés. Las lenguas anglosajonas, sin embargo, utilizan letras del alfabeto de manera que la escala sería la siguiente: *C, D, E, F, G, A, B*. Veamos esto reflejado en algunos ejemplos con su traducción al castellano:

Ej. “The Paganini Concerto in D major (E flat major), No.1, by Niccolò Paganini is probably superior to his Concerto No.2, in B minor.”

Trad. El Concierto nº 1 en *Re* Mayor (*Mi* bemol Mayor) de Niccolò Paganini es, probablemente superior a su Concierto nº 2 en *Si* menor.

Ej. “The passage in thirds in D major should be played with the exact shadings indicated (...) on the D and G strings.”

Trad. El pasaje en terceras, en *Re* Mayor, debe interpretarse con todos los matices que se indican (...) en las cuerdas *Re* y *Sol*.

Por otra parte, en las raras ocasiones en las que el inglés utiliza la terminología de las lenguas romances para las notas, se da una diferencia en la denominación utilizada para la séptima nota, que en español es *Si* y que en inglés también recibe la denominación *T⁹*.

2.3.2. Variaciones diatópicas

La terminología utilizada para determinar la duración de una nota, es decir, los nombres que se asignan a las figuras, son diferentes en inglés americano y en inglés británico. El inglés británico es bastante críptico y, utilizando una terminología muy especializada, distingue entre ‘semibreve’, ‘minim’, ‘crotchet’, ‘quaver’, ‘semiquaver’, ‘demisemiquaver’ y ‘hemidemisemiquaver’. El inglés americano, por el contrario, establece una nomenclatura mucho más clara, utiliza la denominación de ‘whole note’ para referirse a una redonda y divide por la mitad su valor para pasar a la figura

⁹ Este es el motivo por el cual en la famosa canción “Do-Re-Mi” de la película *The Sound of Music*, la rima que se utiliza para esta séptima nota sea ‘Tea - a drink with jam and bread’.

siguiente, lo que realmente responde a la duración exacta de la figura que está definiendo ese término, ya que una blanca dura la mitad que una redonda, una negra una cuarta parte de una redonda y así sucesivamente. La equivalencia entre estos dos sistemas y el español quedaría del siguiente modo:

<u>Español</u>	<u>Inglés Británico</u>	<u>Inglés Americano</u>
redonda	semibreve	whole note
blanca	minim	half note
negra	crotchet	quarter note
corchea	quaver	eighth note
semicorchea	semiquaver	sixteenth note
fusa	demisemiquaver	thirty-second note
semifusa	hemidemisemiquaver	sixty-fourth note

2.4. USO DE NOTACIONES ESPECIALES TALES COMO FÓRMULAS Y OTROS SÍMBOLOS

El lenguaje especializado de la música, no sólo hace uso de notaciones o símbolos especiales sino que utiliza todo un sistema de notación especial, que es independiente de las lenguas particulares, pero que no es independiente de un código lingüístico de expresión al que de alguna manera suplementa. El lenguaje musical es un sistema que es objeto de aprendizaje específico y que solamente es comprensible para el especialista, es decir constituye por sí mismo un sistema de representación de conocimiento específico equivalente funcionalmente al de otras disciplinas tales como la matemática, o la química, aunque tipológicamente muy distinto de estos.

Asimismo, el lenguaje musical consiste en una notación basada en códigos visuales que pueden ser parafraseados o traducidos a un código lingüístico, y verbalizados en un idioma determinado.

Utilizando un pentagrama, del mismo modo que el resto de lenguajes utilizan una fórmula o una representación gráfica, el lenguaje musical incluye una gran cantidad de información en un espacio muy pequeño y de modo muy eficaz. Analicemos, por ejemplo, la información contenida en el siguiente pentagrama:



Este sencillo pentagrama en el que tan solo se incluyen cuatro compases, pertenece al Concierto en *Re* Mayor de Tschaikovsky para violín y orquesta y vamos a detallar a continuación toda la información contenida en la imagen.

Lo primero que encontramos en un pentagrama es la clave, que determina cómo han de leerse las notas que vienen a continuación. En este caso, estamos en clave de *Sol* por lo que las notas del primer compás, por ejemplo, son: *do, re, mi* y *fa*; pero si estos mismos símbolos estuvieran regidos por una clave de *Fa* en cuarta por ejemplo, corresponderían a las notas: *mi, fa, sol* y *la*; y representarían notas diferentes en cada una de las distintas claves (*Fa* en tercera, *Do* en primera, *Do* en segunda, *Do* en tercera y *Do* en cuarta).

El siguiente dato que aparece en el pentagrama es la tonalidad en la que esta compuesta la partitura: la presencia de tres sostenidos tras la clave indican que la pieza estará en la tonalidad de *Re* Mayor o en su correspondiente relativo *Si* menor. Los números que aparecen a continuación, y que recuerdan a una fracción matemática, determinan la duración del compás, las partes en las que éste se dividirá o subdividirá y cuál es la figura que completa una parte: el número superior de la fracción indica que el compás es binario y que consta de dos partes, y el número inferior de la fracción indica que la figura que cubre cada una de las partes es la negra.

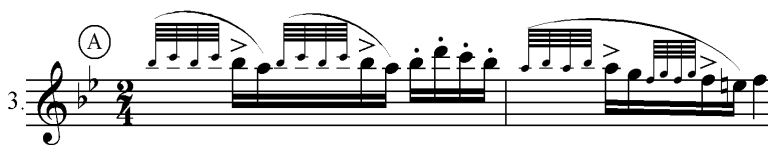
Se habrá observado que todas las notas del ejemplo tienen una línea vertical a su derecha de la que en ocasiones salen una o dos líneas horizontales, lo que determina el valor y la duración de las distintas notas; así, las cuatro primeras notas son semicorcheas, las dos siguientes corcheas y la primera nota del segundo compás es una negra.

En la parte superior del pentagrama aparece el término ‘Tempo I’, que hace referencia a la velocidad a la que debe de tocarse esta parte de la pieza; en concreto este símbolo recomienda que se vuelva al tempo primo o tempo inicial de la partitura. También en la parte superior del pentagrama, sobre algunas notas vemos una especie de cuadrado inacabado y sobre otras lo que podríamos definir como un acento circunflejo invertido; pues bien, el primer símbolo indica que la nota debe tocarse moviendo el arco del violín hacia abajo, mientras que el segundo indica que la nota debe tocarse moviendo el arco del violín hacia arriba.

En la parte inferior del pentagrama encontramos un ángulo y después una ‘p’, lo que hace referencia a la intensidad que debe tener el sonido; el ángulo, al que se denomina regulador, indica que el sonido debe ir disminuyendo de forma gradual hasta llegar a la ‘p’, donde tocaremos con poca intensidad porque eso es lo que significa la ‘p’, ‘piano’.

Pero además de estas cuestiones básicas sobre la tonalidad de la composición, el tipo de compás o la altura, duración e intensidad de los sonidos, el lenguaje musical utiliza símbolos para muchas otras cosas.

En el siguiente extracto de la Sonata *el trino del diablo* de Tartini, vemos cómo se representan los trinos, utilizando unas notas de menor tamaño:



En este otro pentagrama vemos cómo se representan las notas picadas, colocando un punto sobre la nota, lo que indica que su valor debe acortarse a la mitad (Extracto del Concierto en *Re Mayor* de Mozart):



O cómo se indica que la duración de la nota debe alargarse, para lo que se emplea el calderón, un símbolo que se representa mediante un paréntesis tumbado con un punto en el centro (Extracto del Concierto en *La Mayor* de Mozart)



La cantidad de ejemplos que podríamos ofrecer sobre el uso de símbolos en el lenguaje musical es enorme, pero al ser éste un aspecto colateral del artículo, entendemos que los ejemplos presentados son suficientes para ilustrar este aspecto.

Desde el punto de vista de la traducción, el conocimiento de este sistema de notación es fundamental para el traductor ya que en muchos casos se debe recurrir a él para resolver posibles dudas sobre la exacta interpretación del texto, al igual que sucede con las notaciones asociadas a otros lenguajes especiales, como fórmulas, gráficos, etc.

Una vez analizados algunos de los aspectos textuales que acercan esta tipología de textos a los lenguajes especiales, pasaremos a analizar aquellos pasajes que presentan rasgos más característicos de la prosa literaria.

3. CARACTERÍSTICAS DE LA PROSA LITERARIA

El rasgo más distintivo del lenguaje literario es, sin duda, el predominio de la función poética de sus textos. Lo que se dice, el contenido, es tan importante como la forma desde el punto de vista de la función textual. En literatura el lenguaje es instrumento de creación y de transmisión de valores estéticos que deben suscitar en el receptor emociones que apelan más a su capacidad de sentir que a su capacidad de razonar, que pretenden llegar más al corazón que a la cabeza del lector. Un conjunto de impresiones y sensaciones que son asimilables a las que puede transmitir una composición musical al oyente. No es por tanto de extrañar que los manuales que se dedican a ofrecer consejos sobre interpretación instrumental utilicen el mismo tipo de recursos lingüísticos que los que encontramos en los textos literarios, especialmente cuando se quiere hacer referencia a las sensaciones y a los sentimientos que el intérprete debe provocar en la audiencia.

Para transmitir este conjunto de sensaciones la literatura recurre con frecuencia a la utilización de imágenes o de percepciones sensoriales que de algún modo evoquen situaciones que puedan provocar en el perceptor, emociones similares a las que se pretende transmitir. En literatura esta transmisión de sensaciones suele llevarse a cabo, entre otros recursos con la utilización de figuras retóricas tales como la comparación, la metáfora, la sinestesia, la personificación, etc., que confieren al texto una carga evocativa y emotiva que va más allá del significado estricto del texto. Todos estos recursos también están presentes en el tipo de textos que estamos analizando. Así, en el mismo manual que hemos utilizado para ejemplificar las características del lenguaje de especialidad¹⁰ aparecen, por citar sólo algunos, los siguientes aspectos que son representativos de la prosa literaria.

3.1. USO ABUNDANTE DE ADJETIVACIÓN, FRECUENTEMENTE EN GRADO SUPERLATIVO

“He must demonstrate that the first is supremely dreamy, gentle, half-questioning (...)”¹¹

¹⁰ Auer, L.: *Violin Master Works and Their Interpretation*, Nueva York, Carl Fisher, 1925.

¹¹ “Debe demostrar que el primero es sumamente etéreo, amable, casi una pregunta (...)”.

“Now and again a modulation leading into B flat establishes a mood more quiet and consolatory”¹²

“At letter F we find, what is, perhaps, the loveliest passage of this lovely *Adagio*”¹³

“(…) and repeated by the solo violin *molto espressivo*, with the utmost expression and, of course, in a very quiet manner”¹⁴

3.2. EMPLEO FRECUENTE DE LA PRIMERA PERSONA PARA EXPRESAR OPINIONES, PUNTOS DE VISTA Y EXPERIENCIAS PERSONALES

“To my thinking the composer could not have intended them to be so played (…)”¹⁵

“I must confess that whenever I have heard the Beethoven Concerto played by others, or when I have played it myself, I have deeply regretted the fact that (…)”¹⁶

“Personally, I learned much, in my day, from the famous Italian opera singers”¹⁷

“This is the impression the Introduction always has made on me, one which I have here attempted to convey to the reader”¹⁸

3.3. PRESENCIA DE REFERENCIAS CULTURALES

“Tartini is said to have been in the habit of reading one of Petrarch’s sonnets before beginning to compose”¹⁹

“(…) all the tragic truth and beauty of Desdemona’s presentiment”²⁰

“(…) the ‘Carneval de Venise’, a war-horse of antiquated virtuosity.”²¹

¹² “Ocasionalmente, una modulación que nos lleva a *Si* bemol, establece un animo más tranquilo”.

¹³ “En la letra F encontramos el que quizás sea el más bello pasaje en este hermoso *Adagio*”.

¹⁴ “(…) y que el violín solista repite *molto espressivo*, con la máxima expresividad y por supuesto de forma muy tranquila”.

¹⁵ “En mi opinión, no es posible que el compositor quisiese que se tocaran de esa manera”.

¹⁶ “Debo confesar que siempre que he escuchado el Concierto de Beethoven interpretado por otras personas o cuando lo he interpretado yo mismo, he lamentado profundamente el hecho de que (…)”.

¹⁷ “Personalmente, aprendí mucho, en su día de los famosos cantantes de opera italianos”.

¹⁸ “Esta es la impresión que siempre me ha producido la introducción, y la que intento aquí transmitir al lector”.

¹⁹ “Se dice que Tartini tenía la costumbre de leer un soneto de Petrarca antes de empezar a componer”.

²⁰ “(…) toda la trágica verdad y la belleza del presentimiento de Desdémona”.

3.4. UTILIZACIÓN DE FIGURAS RETÓRICAS:

3.4.1. Sinestésias

“Only a few are able to spread out the rich color-shadings of tone as the inspired painter does on his palette before transferring them to his canvas”²²

“The First Movement demands a warm, lovely quality of tone”²³

“(…) and the student should play special attention to this alternation of mood to bring out the “light” and “dark” colors in their respective places”²⁴

3.4.2. Metáforas

“In order to secure the greatest clearness and rhythmic pregnancy(…)”²⁵

“(…) a tempo to be played ‘sighingly’ the eighth notes quite short, produced to sound like a catching of the breath”²⁶

“(…)veiling the outline of the Third Theme in a sinister shroud”²⁷

3.4.3. Comparaciones

“(…) a dreamy introduction which soon rushes downward like some furious mountain torrent.”²⁸

“(…) from those quivering arpeggios which hang like a cloudy veil above a gloomy mountain ravine”²⁹

3.4.4. Personificaciones

“The student should make his violin sing”³⁰

²¹ “(…) el Carnaval de Venecia, caballo de batalla de la virtuosidad anticuada”.

²² “Solo algunos son capaces de desplegar los ricos colores del sonido como hace el pintor con los colores en su paleta, antes de trasladarlos al lienzo”.

²³ “El primer movimiento requiere un sonido cálido y hermoso”.

²⁴ “(…) y el alumno debe prestar atención a esta alternancia de carácter para sacar los colores ‘claros’ y ‘oscuros’ en sus lugares respectivos”.

²⁵ “Para conseguir la máxima claridad y la mayor carga rítmica posible (…)”.

²⁶ “(…) un tempo que debe tocarse “suspirando”; hay que hacer las corcheas más bien cortas, para producir un sonido que sugiera que se contiene la respiración”.

²⁷ “(…) y que envuelven en un manto siniestro el esbozo del tercer tema”.

²⁸ “(…) una introducción de ensoñación que pronto comienza a descender como un furioso torrente de montaña”.

²⁹ “(…) desde los vibrantes arpeggios que se descuelgan como un velo por encima de un oscuro valle entre montañas”.

“The high notes (...) speak more readily at the point of the bow than in the middle”³¹

Desde el punto de vista de la traducción, es fundamental que el traductor sea capaz de utilizar las estrategias de traducción ajustadas a cada caso para conseguir un efecto paralelo al que el autor pretendía causar originalmente en sus lectores, modulando y adaptando aquellos giros y expresiones o figuras retóricas que lo requieran. El traductor debe prestar especial atención para mantener la *función* del texto original, que en este tipo de extractos difiere de la función que subyace en las partes en las que el texto se muestra más especializado.

4. NATURALEZA DE LA TRADUCCIÓN

Para establecer la naturaleza de la traducción de los textos dedicados a la interpretación musical y vamos a seguir los parámetros establecidos por Amparo Hurtado (Hurtado Albir, 2001), quien sugiere que se puede determinar la naturaleza de una traducción en función de cuál es el elemento a que se atiende prioritariamente. Así, obtendremos diferentes clasificaciones si nos centramos en uno u otro de los siguientes elementos: cambio de código, grado de traducibilidad del texto, metodología empleada, tema sobre el que versa el texto, diferencias en el medio utilizado para volcar la traducción, o el modo en el que esto se hace.

4.1. CAMBIO DE CÓDIGO

Desde el punto de vista del cambio de código, una traducción puede considerarse intersemiótica, intralingüística o interlingüística. Llamamos traducción interlingüística, siguiendo el esquema de Jakobson³², a aquella en la que intervienen dos lenguas; ésta sería la traducción propiamente dicha porque pasamos la información de los signos verbales de una lengua a los signos verbales de otra lengua. La traducción intralingüística, también llamada reformulación, es aquella que utiliza una sola lengua porque realiza una interpretación del mensaje, mediante signos verbales de esa misma lengua. Por último, la traducción intersemiótica o transmutación es aquella en la que se

³⁰ “El alumno debe hacer que su violín cante”.

³¹ “Las notas altas “hablan” con más facilidad, es decir, responden mejor en la punta del arco que en el centro”.

³² Jakobson, R.: “On linguistic aspects of Translation” en Brower, A. R. (ed.): *On Translation*, Harvard University Press, 1959.

utilizan signos de un sistema no verbal para volcar el contenido de una información que está expresada mediante signos verbales.

Los textos destinados a la didáctica de la interpretación musical tienen unas características especiales si los analizamos bajo esta división tripartita de Jakobson, que fue posteriormente desarrollada por muchos otros estudiosos de la traducción (cf. Steiner 1975, Arcaini 1986, etc.). Para ejemplificar esta tipología textual utilizaremos el mismo manual que hemos utilizado para la extracción de los ejemplos anteriores. En este manual Leopold Auer³³ ofrece unos consejos sobre cómo interpretar algunas de las partituras de los más afamados compositores de la historia. Es decir, en clave traductológica, Auer parte de un lenguaje no verbal (la notación musical), e intenta expresar mediante un sistema verbal (la lengua inglesa), cómo ha de entenderse esa partitura, que está escrita en un código no verbal. Dándole al concepto de traducción una interpretación más amplia, el propio Leopold Auer habría realizado una primera tarea traductológica, que tipificaríamos como una “traducción intersemiótica inversa”, ya que partiendo de un lenguaje de signos no verbal traslada la información contenida en las partituras a un sistema verbal, en este caso, la lengua inglesa. Por otra parte, la tarea que posteriormente realizarían los traductores de este manual a otras lenguas sería una “traducción interlingüística”, del sistema de signos verbal inglés al sistema de signos verbal de la lengua término. Esto implica que tras traducir un texto de estas características, el resultado final habrá pasado por un doble proceso traductológico en el que la primera traducción es de tipo intersemiótico y la segunda de tipo interlingüístico.

4.2. GRADO DE TRADUCIBILIDAD DEL TEXTO

Respecto al grado de traducibilidad del texto, las clasificaciones que realizan Neubert³⁴ y House³⁵ se encuentran entre las más extendidas. El primero distingue entre traducción ‘relativa’, ‘parcial’ y ‘óptima’, y el segundo entre ‘traducción encubierta’ y ‘traducción patente’. Ambos fundamentan sus divisiones en el hecho de que el texto no pierda su función original, algo que solamente se consigue cuando éste no está ligado al contexto sociocultural de la lengua de partida. En lo relativo a este aspecto, nuestra tipología textual nos ofrece una gran ventaja porque el contexto sociocultural de la música clásica es universal y atemporal. Esto permite realizar sin gran esfuerzo lo que

³³ Leopold Auer (1845- 1930) es un reconocidísimo maestro de violín, entre cuyos discípulos se encuentran casi todos los grandes violinistas del siglo XX. Ha sido maestro, entre otros, de intérpretes de la talla de Efrem Zimbalist, Mischa Elman, Jascha Heifetz o Nathan Milstein.

³⁴ Neubert, A.: *Pragmatische Aspekte der Übersetzung*”, *Fremdsprachen*, 2. 1968.

³⁵ House, J.: *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr, 1977.

denominaríamos una traducción encubierta (*covert translation*), ya que al no estar sometido a esa diferencia sociocultural, el traductor de este tipo de material puede obviar uno de los grandes problemas presentes en muchos procesos traductológicos.

4.3. METODOLOGÍA EMPLEADA

La metodología empleada en la traducción está íntimamente ligada a la naturaleza del texto. House establece dos tipos de textos: ideacionales (aquellos textos no relacionados con la cultura de partida) e interpersonales (aquellos textos que sí están relacionados con la cultura de partida; y, en función de esta clasificación, plantea los dos posibles enfoques metodológicos que ya hemos comentado, la traducción encubierta y la traducción patente. Newmark³⁶ establece una triple clasificación de los tipos de textos (informativos, expresivos y operativos) pero una clasificación dual de los métodos traductológicos, que le lleva a concluir que una traducción será ‘comunicativa’ (si se trata de un texto informativo u operativo) o ‘semántica’ (si se trata de un texto expresivo).

Si asumieramos este tipo de clasificaciones dicotómicas, basadas en extremos opuestos, que también comparten autores como Schleiermacher, Toury o Venuti, los textos que nos ocupan serían, según House, de carácter ideacional y, en consecuencia, la traducción sería una traducción encubierta. Si aplicamos los criterios de Newmark, nuestros textos serían principalmente de carácter informativo y, por tanto, la traducción sería fundamentalmente comunicativa, pero no podemos olvidar que gran parte de nuestro material comparte las características del lenguaje literario, es decir, sería también un texto expresivo, lo que implicaría una traducción semántica.

Pero han sido muchos los autores que a lo largo de la historia se han sentido incómodos con estas clasificaciones tan extremas y excluyentes, y han propuesto otras más flexibles, fundamentalmente centradas en el sentido del texto y en la idea que éste pretende transmitir, entre ellos Steiner y su concepto de la *iusta via media*. De lo que no cabe duda alguna es de que el proceso traductológico es algo bastante más complejo, que no puede resolverse con distinciones entre traducción literal o libre, fidelidad al autor o al receptor, etc. Las teorías más modernas plantean sus metodologías desde una perspectiva más pragmática, viendo el proceso traductológico como un proceso de comprensión y reexpresión del sentido (ESIT³⁷), como una transacción comunicativa y una interacción semiótica (Hatim y Mason³⁸) o como un

³⁶ Newmark, P.: *Approaches to Translation*. Oxford, Pergamon Press, 1981.

³⁷ ESIT: *École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs* de París.

³⁸ Hatim, B. y Mason, I.: *Discourse and the Translator*. Londres, Longman, 1990.

proceso en el que intervienen factores comunicativos y cuya naturaleza es cognitiva y cultural (Lvóvskaya³⁹), por mencionar tan sólo algunas de ellas. Hurtado engloba todos estos métodos, con gran acierto, bajo la etiqueta de métodos interpretativo-comunicativos y define la traducción comunicativa como:

“el método traductor que se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario; se mantiene la función y el género textual. Abarca la traducción equifuncional y homóloga de Nord; está relacionada también con lo que Reiss y Vermeer (1984) denominan *equivalencia* (que diferencian de *adecuación*)”⁴⁰.

4.4. TEMA SOBRE EL QUE VERSA EL TEXTO

El análisis del tema sobre el que versa el texto suele arrojar una clasificación que, *grosso modo*, distingue entre textos científicos (a veces denominados también técnicos o especializados) y textos literarios. Sin embargo, y como acabamos de ver, el tipo de texto que nos ocupa traspasa con frecuencia esta tradicional barrera, y adopta las características típicas de un texto técnico o científico en algunas ocasiones, mientras que en otras adopta las características de un lenguaje puramente literario.

Esta interrelación entre un lenguaje especializado, directo y despojado de connotaciones, y otro literario, en el que la adjetivación, la metaforización y la comparación juegan un papel primordial, hacen que este tipo de textos configuren una tipología textual muy peculiar, que la hacen especialmente interesante desde el punto de vista de la traducción. Por otra parte, no sería aventurado pensar que podrían encontrarse rasgos similares en otras áreas relacionadas con el resto de las artes, es decir en otros textos que describan actividades en las que la transmisión de emociones y sensaciones al público dependa fundamentalmente de la maestría en el uso de unas técnicas que son altamente especializadas.

³⁹ Lvóvskaya, Z.: *Teoreticheskie problema perevoda*. Moscú, 1985. Visshaya Shkola. Traducción: *Problemas actuales de la traducción*. Granada, Método Ediciones, 1997.

⁴⁰ Hurtado Albir, A.: *Traducción y Traductología*. Madrid, Cátedra, 2001, pág 252.

4.5. DIFERENCIAS DE MEDIO

Otros dos aspectos que las teorías modernas utilizan para la clasificación de las traducciones son el medio (sonido, grafía e imagen) y el modo (oral para ser oído, escrito para ser leído, etc.) y en relación con estas dos cuestiones nuestro tipo de texto también presenta ciertas peculiaridades.

Muchos autores han realizado clasificaciones de las traducciones y de los procesos traductológicos utilizando estas dos variables de medio y modo, entre ellos Holmes (1988), House (1977), Mallafré (1991), Rabadán (1991), etc. y vamos a centrarnos en este último para intentar explicar por qué consideramos nuestra tipología textual un tanto peculiar.

Rabadán⁴¹ establece tres clases de medio: sonido, grafía e imagen que dan lugar a lo que él denomina modos primarios: textos orales, textos escritos y textos icónicos. Los textos orales serían objeto de la interpretación, los textos escritos de la traducción escrita y los textos icónicos forman parte de un lenguaje universal que no precisa traducción. En este sentido nuestro texto es escrito y a la vez icónico, porque a lo largo de todo el manual hay imágenes de los pentagramas que ilustran la sección de la obra a la que se está refiriendo el autor en cada momento:

“El primer movimiento de la sonata *El trino del diablo*, un *Larghetto affetuoso*, empieza con un estilo lírico, sin embargo, de vez en cuando, toma un carácter profundamente apesadumbrado, como por ejemplo en el cuarto compás después de la letra **A**:



y en la parte donde se repite la misma frase una tercera más baja:



al final del primer movimiento, que cierra discretamente con un largo trino. Me gustaría mencionar que *Larghetto* no es sinónimo de *Largo*; en otras palabras, el movimiento no debería alargarse,

⁴¹ Rabadán, R.: *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, Universidad de León, 1991.

como sucede, a veces, cuando se escucha en los escenarios, ya que alargarlo le resta efecto.

El segundo movimiento, al contrario que el anterior, empieza con mucha energía y continua con unos pequeños trinos cortos e irónicos –y digo “cortos” porque hay que tener cuidado de no alargarlos tanto que su duración interfiera en el *fluj*o de la melodía. Suelo aconsejar a mis alumnos que no pongan el acento rítmico en el trino mismo, sino después del trino, es decir, que acentúen la nota en la que se basa el trino, como por ejemplo:



(Capítulo I)⁴²

Por otra parte, si retomamos la distinción primigenia que Rabadán hace del medio (sonido, grafía e imagen) y la aplicamos no a la traducción en sí, sino al producto final, encontramos que los tres medios están presentes para el lector o receptor de la obra. Un violinista que se acerque al manual no podrá evitar “oir” en su cabeza o incluso ejecutar con su instrumento la melodía que subyace en los pentagramas, de modo que se estaría enfrentado a un texto con sonido, con grafía y con imágenes.

4.6. MODO

Teniendo en cuenta los tres posibles medios mencionados: sonido, grafía e imagen, Rabadán hace una clasificación de los modos, y distingue entre modos primarios (aquellos en los que interviene un solo medio) y modos complejos (aquellos en los que interviene más de un medio). Así, la traducción de un discurso requeriría un modo complejo porque aunque el destinatario recibirá la información de manera oral, el discurso ha sido previamente escrito, es decir, no goza de la espontaneidad de una intervención oral inmediata y por lo tanto en él tendríamos presentes dos medios: el sonido y la grafía.

Siguiendo la clasificación de Rabadán la traducción de cualquier texto de didáctica musical pertenecería al ámbito de los modos complejos, puesto que en ellos, como ya hemos mencionado, hay texto escrito y texto icónico (los pentagramas). Otros autores como Titford⁴³ o Mayoral⁴⁴ clasifican estos textos

⁴² Auer, L.: *Violin Master Works and Their Interpretation*, Nueva York, Carl Fisher, 1925, págs. 2-3.

⁴³ Titford, Ch.: “Sub-titling – Constrained Translation” *Lebende Sprachen*, 3, págs. 113-116, 1982.

en los que intervienen otros códigos además del código lingüístico, como traducción subordinada. Y, aunque realizan esta distinción pensando fundamentalmente en los textos cinematográficos y en los libretos operísticos, la traducción de manuales de interpretación instrumental debería también considerarse traducción subordinada.

Hasta aquí hemos analizado algunas de las características de los textos destinados a la didáctica músico-instrumental, con la intención de poder clasificar el tipo de traducción que realizamos cuando abordamos trabajos traductológicos dentro de este ámbito. Así, desde el punto de vista de la *temática*, la traducción sería en ocasiones una traducción especializada y en otras una traducción literaria. Desde el punto de vista del *código*, la traducción sería intersemiótica e interlingüística. Desde el punto de vista del *grado de traducibilidad*, estaríamos ante una traducción encubierta. Desde el punto de vista de la *metodología* se trataría de un ejemplo de traducción comunicativa para algunas secciones del texto (las de carácter más técnico) y semántica para otras (las de carácter literario). Desde el punto de vista del *medio*, estaríamos ante un texto escrito y también ante un texto icónico. Y desde el punto de vista del *modo*, estaríamos ante un modo complejo, lo que nos llevaría a una traducción subordinada.

5. CONCLUSIÓN

Una vez analizada la naturaleza de los lenguajes de especialidad y revisadas algunas de sus características, parece claro que el lenguaje empleado en los manuales de interpretación instrumental comparte muchos rasgos con los llamados lenguajes especializados. Sin embargo, si profundizamos un poco más en la naturaleza de estos textos descubrimos que comparten también muchas de las características tradicionalmente asociadas con la prosa literaria, algo que no resulta sorprendente ya que, como avanzábamos en la introducción, el propósito de este tipo de textos es doble: por un lado, pretenden transmitir cuestiones sobre la técnica del instrumento y de la interpretación, y por otro, quieren transmitir impresiones, sensaciones y sentimientos. Esta doble función condiciona el uso de dos registros muy diferenciados que rara vez se encuentran unidos en un mismo texto y que presentan características tradicionalmente asociadas a los lenguajes de especialidad junto con rasgos propios de los lenguajes literarios.

⁴⁴ Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, D: “Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción”, en Fernández, F. (ed.): *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Universidad de Valencia, 1986.

Esta dualidad de códigos y de funciones tiene también su reflejo en las estrategias y las competencias que debe poseer el traductor de este tipo de textos, que además de contar con un conocimiento técnico adecuado al nivel de especialización del texto, y estar familiarizado con los recursos traductológicos propios de un texto especializado, tendrá que utilizar también estrategias traductológicas propias de la traducción literaria para intentar reproducir en el texto meta el tipo de impresiones que provoca el texto original en el lector y preservar así la *función* completa del texto original.

Desde el punto de vista de la traducción, como ya hemos argumentado, estaríamos ante un material sobre el que habría que realizar una traducción intersemiótica y otra interlingüística, en la que se trabajaría sobre un texto que es a la vez escrito e icónico, en la que habría que alternar una metodología comunicativa con otra semántica, y en la que, dada la variedad de medios a través de los cuales se vierte la información, estaríamos ante un modo complejo, lo que nos llevaría a determinar que trabajaríamos en una traducción especializada que es también una traducción subordinada.

Todas estas circunstancias hacen que estos textos presenten dificultades muy específicas cuya solución requerirá no sólo un buen conocimiento del campo de especialidad y una documentación exhaustiva, sino también una atención primordial al tono y al estilo de la traducción para transmitir el contenido del texto original de una manera que resulte natural para el futuro lector.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AUER, L. (1925): *Violin Master Works and Their Interpretation*. Nueva York, Carl Fisher.
- BOLTON, W. (1972): *A short history of literary English*. Londres, Edward Arnold.
- CHAPMAN, R. (1973): *Linguistics and Literature*. Londres, Edward Arnold.
- DOMINGUEZ CAPARRÓS, J. (2004): *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces 2004.
- HARTNACK, J. W. (1967): *Grosse Geiger unserer Zeit*. Munich, Rütten u. Loening.
- HATIM, B. y MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*. Londres, Longman.
- HURTADO ALBIR, A. (2001): *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra.
- HOUSE, J. (1977): *A Model for Translation Quality Assesment*, Tubinga, Gunter Narr.
- JAKOBSON, R. (1959): "On linguistics aspects of Translation" en Brower, A. R. (ed.): *On Translation*, Harvard University Press.
- LIVOSKAYA, Z. (1985): *Teoreticheskie problema perevoda*. Moscú. Visshaya Shkola. Traducción: *Problemas actuales de la traducción*. Granada, Método Ediciones, 1997.

- MAYORAL, R., KELLY, D. y GALLARDO, D. (1986): “Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción”, en Fernández, F. (ed.): *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Universidad de Valencia.
- MCNAMARA, D. I. (1952): *The ASCAP Biographical Dictionary. 2nd Edition*. Thomas Y. Crowell Company, Nueva York.
- NEUBERT, A. (1968): “Pragmatische Aspekte der Übersetzung”, *Fremdsprachen*, 2.
- NEWMARK, P. (1981): *Approaches to Translation*. Oxford, Pergamon Press.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León.
- SAGER, J. C., DUNGWORTH, D., y McDONALD, F. (1980): *English Special Languages. Principles and Practice in Science and Technology*. Wiesbaden, Brandstetter.
- STEINER, G. (1975): *After Babel*. Oxford University Press.
- TITFORD, Ch. (1982): “Sub-titling – Constrained Translation” *Lebende Sprachen*, 3, págs. 113-116.