

ISSN: 1579-9794

**La traducción de fuentes teóricas musicales: cambios
conceptuales y problemática**

**The translation of theoretical musical sources: conceptual
changes and problems**

ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA
ajvicenteyague@um.es
Universidad de Murcia

DIEGO NIEVES MOLINA
diego.nieves.molina@gmail.com
Universidad de Murcia

Fecha de recepción: 6 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2019

Resumen: La fundación del Conservatorio de París en 1795 marca un momento fundamental en la historia de las enseñanzas musicales: supone el gran salto cuantitativo y cualitativo en la publicación de obras didácticas musicales en toda Europa. En el caso de la viola, Francia es la pionera, en concreto los compositores Corrette, Cupis y Woldemar, cuyos textos hemos traducido para la realización del presente estudio. Hemos analizado las características de los tres métodos, tanto desde el punto de vista de la organización interna como de la relación del texto con el contexto musical, pasando por la norma lingüística vigente en la época. Hemos comprobado que la mayoría de los problemas traductológicos y de comprensión se derivan de la naturaleza especializada del texto, y hemos expuesto la solución, justificando las decisiones traductológicas más complejas.

Palabras clave: Traducción Especializada, Terminología, Método de Viola, Corrette, Cupis, Woldemar.

Abstract: The establishment of the Paris Conservatory in 1795 was a decisive moment in the history of music teaching: it triggered the growth of the publication of musical didactic works at both qualitative and quantitative levels throughout Europe. In the case of the viola, France was the pioneer in this type of publications, particularly Corrette, Cupis and Woldemar, whose texts we have translated for the realization of this study. We have analysed the characteristics of the three methods, from the point of view of both the internal organization and the relation of the text with the musical context, including the existing linguistic norm at the time. We have verified that the majority of

translation and comprehension problems stem from the specialised nature of the text, and we have suggested solutions, justifying the more complex translation decisions.

Keywords: Specialised Translation, Terminology, Method of Playing Viola, Corrette, Cupis, Woldemar.

INTRODUCCIÓN

Es conocida por los músicos la escasez de traducciones de métodos, tratados y otras obras teóricas musicales francesas y alemanas anteriores al siglo XX. Estas obras constituyen fuentes importantes de la investigación musical, pues revelan la interpretación de la época frente a la visión heredada de los cambios de los siglos XIX y XX. Sin embargo, el acceso a las fuentes se encuentra muchas veces con la barrera del idioma, algo que, no obstante, se empieza a corregir en los últimos años. Cirillo (2016) y Martínez Marín (2016) subrayan, en sus tesis doctorales, la escasez de publicaciones en español relativas a Johann Joachim Quantz y a Carl Philipp Emanuel Bach respectivamente, dos grandes tratadistas del XVIII alemán, así como la tendencia en los últimos años a la traducción de tratados y métodos musicales al español. Asimismo, ambos doctores incluyen en sus tesis una traducción de un tratado de Quantz y de Carl Philipp Emanuel Bach respectivamente. También Pascual León (2015) incluyó la traducción del tratado de violín de Johann Georg Leopold Mozart en su tesis doctoral.

Por todo ello, hemos considerado oportuno llevar a cabo una traducción del *Méthode pour apprendre à jouer de la quinte ou alto* (1773) de Michel Corrette, del *Méthode d'alto précédé d'un abrégé des principes de musique* (1803) de François Cupis y del *Méthode d'alto contenant les premiers éléments de la musique, les positions doigtées et les coups d'archet anciens et modernes* (ca. 1800) de Michel Woldemar. El objetivo de este artículo es presentar los problemas, soluciones e implicaciones que han rodeado la traducción de estos tres métodos de viola. Hemos analizado los problemas terminológicos, que derivan principalmente del cambio en los conceptos nacido de la evolución de rasgos interpretativos, organológicos y de temperamento. Asimismo, exponemos el proceso que se ha seguido para encontrar una traducción de estos términos, la búsqueda de definiciones explícitas y ejemplos musicales de estos, tanto en la época actual como en la de los textos, para corroborar esos cambios y ofrecer una traducción de calidad. Por último, abordamos los enfoques de traducción de este tipo de textos, bien sea guardando su carácter didáctico y, por tanto, adaptando a los tiempos actuales, bien sea como fuente histórico-musicológica.

Según Carvalho da Silva (2010), durante la segunda mitad del siglo XVIII se produce un auge en la publicación de métodos instrumentales debido al creciente número de instituciones de enseñanza musical reglada, que llegarán a un verdadero despegue con la creación de los conservatorios de París, en 1795, o Bruselas, en 1813. El violín fue uno de los instrumentos que más publicaciones conoció, dada su gran popularidad, en especial por parte de franceses e italianos. Sin embargo, en esta misma época, la viola conoció en Francia un auge por parte de los compositores y de los aficionados, que se tradujo en demanda de clases y métodos, haciendo que la oleada didáctica del violín la alcanzara.

Se considera, pues, según la mayoría de las fuentes (Sadie, 2001; Lainé, 2002; Muñiz Bascón, 2012), que la pedagogía violística surge en Francia a final del siglo XVIII. Es cierto que anteriormente encontramos información sobre la viola en obras alemanas de los siglos XVII y XVIII, pero es sin duda muy vaga; siempre se da por hecho que el violista es en realidad violinista (Muñiz Bascón, 2012) y no constituye un verdadero inicio de la didáctica del instrumento. Y es que el reconocimiento de la viola como especialidad independiente tardó bastante en llegar: a pesar de que gozaba de popularidad en la enseñanza privada (Lainé, 2002), habría que esperar a 1877 para que Bruselas inaugurase la cátedra de viola e incluso hasta 1894 para que se inaugurase la cátedra en París (Muñiz Bascón, 2012).

Así, los textos que hemos traducido, y que nos ocupan en este trabajo, son los primeros métodos para aprender a tocar la viola que se publicaron en tanto que instrumento independiente. Tal y como afirma Sadie en el prestigioso *New Grove dictionary of music and musicians*:

Several viola methods, somewhat analogous to those for violin and cello, were published at the end of 18th and the beginning of 19th centuries; they include those by Michel Corrette (1773), Michel Woldemar (c1800), François Cupis (attributed, 1803) and M. J. Gebauer (c1805) (Sadie, 2001, p. 812).

En este punto, hay que aclarar que el objetivo que se ha perseguido con estas traducciones no ha sido adaptar los textos a la enseñanza moderna de la viola, sino hacer que estas fuentes sean accesibles en español en tanto que documentos históricos. Por ello, las notas del traductor son numerosas y las partes musicales han sufrido la menor variación posible.

1. TEXTO PRIMERO: EL MÉTODO DE MICHEL CORRETTE

Antes de nada, cabe resaltar que ninguno de nuestros tres autores era conocido por dedicarse exclusivamente a la viola. Sobre Corrette, apunta

Sadie en el *New Grove Dictionary* (2001) que, a pesar de ser un autor no muy conocido, su obra aporta mucha información sobre la música en Francia en el siglo XVIII. Vivió entre 1707 y 1795 y fue organista, profesor, compositor, arreglista y autor de diversos métodos que son, en palabras de Sadie, «a rich source of information about performing practice and music of the period» (2001, p. 498). Fue bastante prolijo, ya que publicó diecisiete métodos entre 1737 y 1783 (Lainé, 2002), entre los que encontramos la obra que nos ocupa, *Méthode pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée* (1773), y otros que han sido de gran importancia para ayudar en su traducción, como *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien* (1738), *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (1741) y *L'art de se perfectionner dans le violon* (1782).

1.1. Características generales del texto

El texto de Corrette es realmente especial, ya que se encuentra inserto en un largo y ecléctico método que comprende la enseñanza de cinco instrumentos (Lainé, 2002). Corrette dedica a la viola los capítulos IX y X del método, inaugurando la independencia pedagógica del instrumento (Muñiz Bascón, 2012).

Una de las primeras características que llama la atención es el uso un tanto aleatorio de las mayúsculas, la puntuación y las tildes. Todos los instrumentos que aparecen nombrados y ciertos términos musicales van escritos con mayúscula inicial: *Violon*, *Alto*, *Violoncelle*, *Symphonie*, *Musique*, el nombre de las notas musicales, etc., y, sin embargo, en ocasiones no escribe mayúscula inicial tras un punto (Lescat y Saint-Arroman, 2000, pp. 14-15). Faltan también tildes, aunque nunca en los participios, quizá aquí con función diacrítica para evitar confusiones con las formas personales del verbo (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 27). Se trata de un texto posterior a la reforma ortográfica de 1740, pero anterior a la de 1835, por lo que es fácilmente comprensible para un hablante actual, a excepción de algún -oi- que ha pasado a -ai- (*connoître* y *faisoit*; hoy *connaître* y *faisait*) (Lescat y Saint-Arroman, 2000, pp. 26-27).

Llama también la atención la poca delimitación de los párrafos, pues en ocasiones es difícil saber cuándo empiezan y acaban estos, así como la redacción con frases largas y complejas, y, en numerosas ocasiones, con ausencia de los signos de puntuación necesarios. Es asimismo interesante el uso de abreviaturas como *apprend.^{re}* y *accor^d* (Lescat y Saint-Arroman, 2000, pp. 15 y 27). En ocasiones, encontramos una escritura un tanto extraña como en *demi ton^{x^{au}}dessus* (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 26), que parece ser

fruto de una errata; aunque, sin duda, lo más destacable es el uso de *ñ* y *ñ* para abreviar *nn* y *mm* respectivamente: *coñoitre*, *coñe* (Lescat y Saint-Arroman, 2000, pp. 26 y 27).

1. 2. Problemas terminológicos y justificación de decisiones de traducción

Analizamos a continuación los diferentes problemas terminológicos que encontramos en este primer texto, presentamos una propuesta de traducción para estos y justificamos nuestras decisiones.

1.2.1. Variedad de denominaciones para el instrumento y polisemia del término «viola»

El instrumento actualmente conocido en español como «viola» aparece en la escena musical europea en Italia en el siglo XVI, junto al resto de instrumentos de la familia del violín (Sadie, 2001), aunque hasta el siglo XVIII no comienza a tener un repertorio importante como instrumento independiente (Lainé, 2002). Esta lenta toma de protagonismo del instrumento respecto al violín hace que no se estandarice su nombre hasta la segunda mitad del siglo XIX (Lainé, 2002), no solo en francés, sino en diversas lenguas (italiano: *lira da braccio*, *viola*, *alto viola*) (Sadie, 2001). El mejor ejemplo de ello se ve, en palabras de Lainé, en «l'exemple du Conservatoire de Paris [...] ainsi, les classes de violon et de violoncelle ont été créées en 1795 [...] et celles d'alto seulement en 1894» (2002, p. 9).

Por otro lado, también se dificultó la denominación del instrumento debido a la cantidad de instrumentos derivados que existieron, cuyos nombres se formaban incluyendo el término *viola* (de origen italiano): *viola d'amore*, *viola pomposa*, *viola da spalla*... (Sadie, 2001). En otras ocasiones, esta variación del nombre solo indicaba el registro en el que aparecían en una u otra obra, como en las *Sinfonie e Concerti a cinque* de Albinoni, en donde hay dos voces de viola, *alto viola* y *tenor viola*: si bien se trata del mismo instrumento y actualmente se podrían renombrar como «viola I» y «viola II» (Sadie, 2001).

En francés, esta variación terminológica resultó bastante acusada. En el Barroco francés, encontramos que las tres partes centrales de la formación musical de la corte, llamada *Les vingt-quatre violons du roi*, son violas, pero de diferentes tamaños y registros, a las que se aplican los nombres *haute-contre*, *haute-contre taille*, *taille*, *quinte* o *cinquiesme* (Sadie, 2001). Sin embargo, ya en el *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703), se establece la equivalencia entre *viola da braccio* (o *braccio*) con *haute-contre* y *taille* (Sadie, 2001), así como en *Exposition de la théorie* (Béthisy, 1754) se iguala también con *quinte*:

Il y a un instrument à cordes qui est fait comme le violon, & qui n'en est différent que par la grandeur de son volume. On le tient comme le violon. Il exécute certaines parties moyennes, qu'on appelle haute-contres, tailles & quintes de violon (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 12).

Asimismo, el *Notionnaire, ou mémorial raisonné* de Gersault (1761) aclara que la *quinte de violon* es equivalente a la *alto viola* italiana; el *Essai sur la musique* de Larbode (1780) también establece la equivalencia entre «viola, (alto) ou quinte» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 28); y también la *Encyclopédie méthodique* de Framery y Ginguené (1785): «quinte, alto ou taille de violon» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 29). Sin embargo, no será hasta 1870 cuando en francés se asiente la palabra *alto* para nombrar lo que hoy día en español se conoce como «viola» (Lainé 2002).

Por otro lado, el término «viola» se presentaba con usos diferentes. Así, «viola» hacía referencia, a principios del siglo XVI, a cualquier instrumento de arco (Sadie, 2001). En la mayoría de los casos, aparecía con un adjetivo o complemento del nombre para especificar a qué instrumento en concreto se refería (*viola da braccio*, la actual, de la cual deriva el término alemán *Bratsche*; *viola da gamba*, *soprano di viola da gamba*). A veces encontramos incluso *violetta* para el actual violín o la actual viola de gamba (Sadie, 2001).

Esta polisemia e inestabilidad ha dado lugar a numerosos cognados en diversas lenguas. En el mundo hispanohablante actual, está clara la diferencia entre «viola» («instrumento musical de cuerda tocado con arco, de forma igual a la del violín, pero de tamaño algo mayor y sonido más grave», RAE) y «viola de gamba» («familia de instrumentos de cuerda frotada, con trastes, [...] que se colocan verticalmente descansando sobre o entre las piernas»; Randel, 1997, p. 1085), que en inglés serían *viola* y *viol*, y, en francés, *alto* y *viole* (Sadie, 2001). Sin embargo, en portugués, *viola* significa «guitarra» (*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*). En castellano, *viola* dio también «vihuela» («instrumento musical de cuerda, pulsado con arco o con plectro», RAE), conocida como *vielle* en francés (Sadie, 2001).

1.2.2. El vocabulario de la ornamentación

Los términos *cadence*, *martellement*, *coulé* y *port de voix* que encontramos en el texto presentan una pequeña dificultad para ser traducidos fruto de su propia naturaleza: la ornamentación. En la época barroca, su ejecución era diferente a la actual y en muchas ocasiones no se anotaba (Neumann, 1978), sino que se concedía libertad al intérprete para ejecutarla. En otras ocasiones, la terminología y los símbolos cambiaban entre instrumentos y países (Pajares Alonso, 2012), siendo la principal división el

estilo francés y el italiano (Cyr, 2012). Además, la variación no respondía solo a estos dos estilos, sino que iba más allá:

Many researchers perpetuate the pioneer's assumption of a European «common practice» of the 17th and 18th centuries. [...] However, a «common practice» in either the 17th or 18th centuries across simultaneous personal, regional, national styles [...] is an unrealistic assumption (Neumann, 1978, p. 9).

Este cambio en la manera de concebir e interpretar la ornamentación nos lleva a acudir a otras fuentes del propio autor, donde esté desarrollada la ornamentación, para elegir el término más adecuado a la terminología e interpretación actuales. En *L'art de se perfectionner dans le violon*, Corrette explica cómo ejecutar una *cadence*: «batès fort le doigt sur la corde, voyès l'École d'Orphée page 12» (Corrette, 1782, p. 4); es decir, está describiendo un trino. Sin embargo, habrá que acudir a *L'école d'Orphée*, como señala el mismo autor, donde se encuentra el desarrollo musical de la *cadence* (Corrette, 1738, p. 11)¹, confirmándose que *cadence* es un trino actual:



Imagen 1: Explicación de Corrette para *cadence*

Fuente: Corrette (1738)

Para el término *martellement*, al consultar *L'art de se perfectionner dans le violon* de Corrette (1782, p. 4), encontramos el siguiente desarrollo, que coincide con el signo actual , conocido como «mordente». Ya que el más utilizado suele ser el ascendente ()¹, sería interesante especificar que se trata de un mordente descendente ()¹.

¹ Texto de la imagen: «La cadence se prépare toujours par la note supérieure et se marque par un t ou +».



Imagen 2: Explicación de Corrette para *martellement*

Fuente: Corrette (1782)

De igual manera, los términos *coulé* y *port de voix* aparecen en la obra de Corrette (1782, p. 4)² de la siguiente manera:

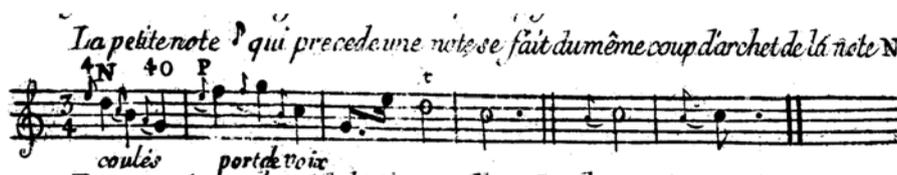


Imagen 3: Explicación de Corrette para *coulé* y *port de voix*

Fuente: Corrette (1782)

De lo que deducimos que en francés existen dos términos, *coulé* y *port de voix*, donde en español existe uno con dos posibilidades: «apoyatura descendente» (compás 1) y «apoyatura ascendente» (compás 2). Lo confirma Pajares Alonso:

Apoyatura

Consiste en tocar una nota superior (o inferior) antes de la nota escrita o nota principal.

«Port de voix» y «Coulé» (Francia): apoyatura ascendente o descendente, respectivamente. El «port de voix» (elevación de la voz) asciende hacia la nota principal un grado por encima. «Coulé» [...] desciende hacia la nota principal que está uno o varios grados por abajo (Pajares Alonso, 2012, p. 171).

Puesto que aparecen las dos en el texto (*coulé* y *port de voix*), pueden simplemente traducirse por el término «apoyatura», que incluye ascendentes y descendentes.

² Texto de la imagen: «La petite note qui précède une note, se fait du même coup d'archet de la note N». Bajo el pentagrama: «coulés / port de voix».

2. TEXTO SEGUNDO: EL MÉTODO DE FRANÇOIS CUPIS

François Cupis, llamado «el joven» o «Cupis de Renoussard», perteneció a una dinastía de músicos flamencos, aunque con orígenes italianos. Vivió entre 1732 y 1808 y su principal actividad fue el violonchelo, al que dedicó casi toda su obra (Lainé, 2002). Estudió con Martin Berteau en el *Collège des Quatre Nations* y fue miembro del *Concert Spirituel*, de la *Académie Royale* y de la Ópera. Su obra se atribuyó a otros autores y la fecha de publicación de su *Méthode d'alto précédé d'un abrégé des principes de musique* no está del todo clara, aunque se piensa que fue en 1803 (Sadie, 2001).

2.1. Características generales del texto

El método de Cupis está dividido en dos partes. La primera, *Principes de musique*, expone los fundamentos del lenguaje musical y las indicaciones agógicas. La segunda, el *Méthode d'alto* en sí, presenta la manera de sujetar y tocar el instrumento. Esta segunda parte se divide a su vez en tres artículos, de los cuales dos están dedicados a la mano izquierda y uno a la mano derecha: colocación de la viola, posiciones y sujeción del arco.

Según apunta Lainé (2002), la primera parte, *Principes de musique*, es una reproducción exacta del método de violín de Bédard, algo que el autor no cita. Efectivamente, sale a relucir la diferencia al comprobar las divergencias ortográficas entre los *Principes* y el *Méthode*. La más evidente es que en los *Principes* encontramos el imperativo terminado en *-ez*, como en *remarquez* (Lascat y Saint-Arroman, 2000, p. 37), mientras que, en el *Méthode*, como en el texto de Corrette, aparece el imperativo con la terminación *-és*: *posés*, *tachés*, *rentrés* (Lascat y Saint-Arroman, 2000, p. 40).

En cuanto a la ortografía, encontramos prácticamente todas las tildes que habría en un texto actual, con alguna pequeña diferencia, como la terminación de los numerales ordinales *-ème*, que no aparece tildada en los *Principes*, mientras que en el *Méthode* sí. Al ser anterior a la reforma de 1835, conviven formas en *-oi-* con las modernas formas en *-ai-*: *reconnoitre* (Lascat y Saint-Arroman, 2000, p. 33); si bien en el *Méthode* aparece *serait* (Lascat y Saint-Arroman, 2000, p. 41).

También la maquetación del texto es mucho más clara que en el texto de Corrette: distinguimos claramente los párrafos, que van sangrados, y se respetan las mayúsculas después de punto. Encontramos, sin embargo, numerosas erratas en el texto: *l'on posé* por *l'on pose*; *il y en à* por *il y en a*; *la huitieme notes est* por *la huitieme note est*; *les deux notes qui le compose* por *composent*; *la note tonique [...] est toujours posé* por *posée* (Lascat y Saint-Arroman, 2000, pp. 33, 35 y 37).

2.2. Problemas terminológicos y justificación de decisiones de traducción

Pasamos a analizar los problemas terminológicos encontrados en el segundo texto y justificamos las decisiones que hemos tomado para su traducción.

2.2.1. Las abreviaturas de la portada

En la portada del método de Cupis, encontramos dos abreviaturas que pueden ser problemáticas: por un lado, *cidev.*^t, y por otro, *M.^d de musique*. La primera puede ser la abreviatura de *ci-devant*, que significa *ancien* según el *Trésor de la langue française* (TLFi). Al cotejar la vida de Cupis con el año de publicación del método, en torno a 1800 (Lescat y Saint-Arroman, 2000), vemos que efectivamente fue miembro de la Ópera hasta 1770 (Sadie, 2001), por lo que deducimos que la indicación que aparece en la portada, «*cidev.^t artiste de l'Opéra*», equivale a «*ancien artiste de l'Opéra*».

Por otro lado, encontramos la abreviatura *M.^d*, que aparece dentro de la expresión «*M.^d de musique*», aunque en otros textos de la época lo encontramos también como «*M.^d de mus.*». Ambas formas aparecen en numerosas ocasiones asociadas a editores, como por ejemplo Hanry, Sieber e hijo, Meissonier, Petit, etc., recogidos en el *Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, lithographies* de Minkoff (1976). Esta publicación contiene la «*Nomenclature complète et raisonnée de toutes les productions de nos [de France] artistes*» y habla de un descuento para los «*marchands de musique*» (Minkoff, 1976, p. 2) entre otros. De ahí deducimos que la abreviatura *M.^d* corresponde a *marchand*.

2.2.2. La nomenclatura de los intervalos

Cupis explica en el apartado «*De l'octave*» que «*elle est composée de huit notes [...], la huitième notes [sic] est toujours la répétition de la première*» (Lascat y Saint-Arroman, 2000, p. 34), es decir, que la octava (*huitième*) nota de la octava (*octave*) es la misma que la primera. Esto crea en español una repetición del término «octava» que puede parecer redundante pero difícilmente corregible, dado que en español se utiliza el ordinal para el intervalo. Por su parte, en francés, encontramos que para los nombres de los intervalos se utilizan con preferencia ordinales de raíz latina frente a la forma tradicional de adición de *-ième* al número. Así lo podemos comprobar en la siguiente tabla elaborada a partir de las explicaciones de los intervalos de Damour, Burnett y Elwart (1838):

Ordinal en francés	Intervalo en francés
Deuxième	Seconde
Troisième	Tierce
Quatrième	Quarte
Cinquième	Quinte
Sixième	Sixte
Septième	Septième
Huitième	Octave
Neuvième	Neuvième
Dixième	Dixième
Onzième, etc.	Onzième, etc.

Tabla 1: Diferencias entre ordinales y nombre de los intervalos en francés

Fuente: Elaboración propia

Como podemos observar, en los intervalos más comunes (los simples, es decir, los incluidos en la primera octava), solo la séptima (*septième*) coincide con el ordinal. Por el contrario, los intervalos compuestos³, la nomenclatura se uniformiza con el ordinal. En español, sin embargo, ocurre al contrario: es a partir de la novena cuando encontramos ligeras divergencias y siempre en el ámbito de acordes e intervalos armónicos, es decir, la nomenclatura de los acordes según sus intervalos internos característicos, como se observa en Piston (1991) y Polo Pujadas (2014):

Intervalo melódico	Nombre del acorde ⁴
Quinta	Triada o tríada
Séptima	Séptima
Novena	Novena

³ Los intervalos compuestos son aquellos que, al sobrepasar la octava, se pueden descomponer en simples. Por ejemplo: una novena es una octava más una segunda (Pedrell, 2009).

⁴ Hablamos aquí dentro del sistema tonal, donde el intervalo entre la fundamental y la última nota del acorde (ordenado este por terceras) da el nombre a todo el acorde: un acorde formado por tercera, quinta y séptima, se conocerá como acorde de séptima (Piston, 1991).

Undécima	Undécima u onцена
Decimotercera	Decimotercera o trecena

Tabla 2: Nombres de intervalos y de acordes en español

Fuente: Elaboración propia

2.2.3. Los nombres de los semitonos

Encontramos en el texto: «L'octave est composée de cinq tons pleins et deux sémi-tons majeurs» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 34). Llama la atención esa diferencia inexistente hoy entre *demi ton* (o *sémi ton*) *majeur* y *mineur*, que el autor explica de la siguiente manera:

Le ton se divise en deux demi tons, l'un majeur, et l'autre mineur : le demi ton est majeur lorsque les deux notes qui le composent sont posées sur deux degrés différents, comme de *mi* a *fa*, ou de *si* a *do*. Le demi ton est mineur quand les deux notes qui le compose [sic] sont posées sur le même degré, comme de *do natural* a *do #* o de *mi b* a *mi §* (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 35).

Esta división, que aparece ya en el célebre *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau, se basa en las teorías de Descartes, según la cual los tonos y los semitonos reciben el calificativo de *majeur* o *mineur* según la razón matemática que resulta de su obtención al dividir la cuerda en fracciones iguales⁵ (Rameau, 1722). De esta manera, la explicación de Cupis no es del todo precisa, pero muestra cómo los antiguos sistemas de afinación, basados en proporciones matemáticas y fracciones, ya han caído en desuso a final del siglo XVIII y cómo se irá imponiendo el temperamento igual⁶ (Powell, 2012). En el sistema actual, el temperamento igual, no tiene sentido diferenciar unos semitonos de otros, ya que todos los semitonos tienen la misma distancia en cualquier tonalidad. Al consultar esta división en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, encontramos que se recoge el semitono «mayor» o «diatónico» y el «menor» o «cromático», siendo el primero el que contiene tres comas y el segundo, dos. Creemos adecuado incluir ambas formas en la traducción la primera vez que aparece el término: «semitono mayor o diatónico» y «menor o cromático», pero

⁵ Se acepta comúnmente que esta relación física entre la longitud de la cuerda y los intervalos fue descubierta por Pitágoras, pero Descartes también la recoge en sus escritos, a los que, lógicamente, tenía mejor acceso Rameau.

⁶ El problema del sistema pitagórico de afinación era la *comma*, un desfase en el cierre del círculo de quintas que producía que la última quinta («la del lobo») estuviera muy desafinada. Para solucionarlo, surgieron diversos sistemas a lo largo de la historia (mesotónico, justo, *valotti*...), pero no se consiguió hasta la aparición del temperamento igual. Este último divide la octava en doce semitonos iguales y es el utilizado en la actualidad.

conservaremos «semitono mayor» y «semitono menor» para la parte en que los trata específicamente.

2.2.4. El nombre y tipo de los silencios

En francés, y como refleja el texto en cuestión, encontramos que los silencios reciben un nombre propio según su duración y que, a diferencia de lo que ocurre en español, es diferente al nombre de la figura (o nota) de la misma duración. Se construyen sobre todo a partir del silencio de redonda (*pause*) y de negra (*soupir*): *demi pause*, *demi soupir*, *quart de soupir*... Antiguamente, en español también se usó este sistema, como encontramos en el diccionario de Pedrell: «se acostumbra llamar á [*sic*] los silencios de *semibreve* y de *mínima*, *pausa* y *media pausa*, y á los demás generalmente, *aspiraciones* ó *suspiros*» (2009, p. 854). En el español actual, por el contrario, los silencios se nombran igual que sus respectivas figuras, pero anteponiendo «silencio de», un sistema mucho más simplificado que el francés.

También es preciso resaltar la tradición francesa de representar el silencio de negra como uno de corchea en espejo. De hecho, si consultamos a Damour, Burnett y Elwart (1838, p. 52), encontraremos la forma francesa como única reconocida:

52 CHAPITRE VI.

4. Quels sont ces silences?

1. La Pause	—	4. Le Demi-Soupir	7
2. La Demi-Pause	—	5. Le Quart de Soupir	7
3. Le Soupir	7	6. Le Huitième de Soupir	7
		7. Le Seizième de Soupir	7

Imagen 4: Los silencios y sus nombres

Fuente: Damour, Burnett y Elwart (1838)

Aún hoy, al acudir a métodos de solfeo recientes, como Rittiner (2000, p. 13), encontramos ambas grafías del silencio de negra: la puramente francesa y la comúnmente conocida.

Tableau des figures de notes et de leur silence.

	Figures		silences		Valeur
1		ronde		pause	4
2		blanche		demi-pause	2
4		noire		soupir	1
8		croche		demi-soupir	1/2
16		double croche		quart de soupir	1/4
32		triple croche		huitième de soupir	1/8
64		quadruple croche		seizième de soupir	1/16

Le chiffre de la première colonne indique son rapport avec la ronde.

Imagen 5: Figuras, sus nombres y sus silencios

Fuente: Rittiner (2000)

2.2.5. Las barras de compás

Llama la atención que Cupis hable de *barre de reprise* (barra de repetición) para referirse de manera general a las barras de compás (*barre de mesure*) o quizá a la doble barra (*double barre*). Llega a afirmar que «la barre de reprise sans point, indique ordinairement la fin d'un morceau» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 38), es decir, que la barra de repetición sin puntos indica normalmente el final de un pasaje. Es cierto que la barra de repetición sin puntos es una doble barra final, pero esta falta de precisión en el término nos hace plantearnos una estandarización terminológica diferente en la época.

Si acudimos a Damour, Burnett y Elwart (1838), encontramos que utiliza los términos igual que se hace en la actualidad, es decir, define la barra de repetición como una doble barra con dos puntos; pero no al contrario, como hace Cupis: «or chacune de ces parties est susceptible d'être répétée, et, pour indiquer cette répétition, on trouve deux points placés à la gauche de

la double barre qui termine la partie que l'on doit réexécuter, et qui prend dès-lors le nom de *reprise*» (Damour, Burnett y Elwart, 1838, p. 150).

Si acudimos a métodos anteriores, como el *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière* (1753), el *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (1741) o *L'école d'Orphée: méthode pour apprendre facilement a jouer du violon* (1738), todos ellos de Corrette, encontramos que se define la barra de repetición como «double barre avec deux points», pero no habla de la doble barra final sin repetición (quizá por las formas musicales de la época, en especial la *suite*, que implicaban la repetición de ambas partes de la obra).

2.2.6. Las indicaciones agógicas: *smorzando* y *diminuendo*

Es digno de mención el constatar, en la tabla de términos italianos en la página 9 del tratado de François Cupis (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 39), cómo el término *smorzando* (que indica la suma de *diminuendo* y *ritardando*) presenta en su abreviatura el símbolo que actualmente solo significa *diminuendo*. Este hecho es subrayable, pues se ha producido un cambio importante en su interpretación: en la actualidad, se recalca continuamente la diferencia entre *diminuendo* y *ritardando*. Por otra parte, hay que tener en cuenta también que el término *smorzando* no es demasiado usual en la música de cuerda. Esto nos aporta información sobre el cambio que se ha producido en la interpretación de las indicaciones agógicas, por lo que creemos necesario conservar esa asociación de ideas inexistente hoy en día. Además, traduciremos la definición del autor (*en mourant*) por «muriendo», que recuerda al término *morendo*, mucho más utilizado que *smorzando* y con el mismo significado.

2.2.7. El problema de *coup d'archet*

Existe un problema semántico respecto a este término ya que, por un lado, tenemos el uso francés de la época y, por otro, el uso moderno en francés y el uso moderno en español. Cupis utiliza *coup d'archet* para referirse al movimiento del arco en una dirección, lo que en la actualidad llamaríamos en español «arcada» o «arco» («hacer dos corcheas en un arco/en la misma arcada»). Este uso es claro si observamos los compases a los que hace referencia la expresión: «couler deux notes par coup d'archet», «un coup d'archet par chaque note» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 38). También lo usa Corrette con este sentido en *L'École d'Orphée* (1738) y *L'Art* (1782).

Sin embargo, la traducción literal del término sería «golpe de arco», que Pedrell define de forma acertada como «manera de atacar la cuerda con el arco. Las divisiones del golpe de arco en general en los instrumentos que

lo usan pueden reducirse á [sic] tres: 1º el *staccato*: 2º el suelto, destacado o tirado: y 3º el *ligado*, *ligado picado*, etc» (2009, p. 205). Dicho de otra manera, «golpe de arco» sería, en cierto modo, sinónimo de «articulación» en los instrumentos de cuerda, ya que Pedrell afirma que «las distintas maneras de articular ó de atacar las notas en la ejecución musical son: el *ligado* [...], el *staccato* [...] y el *picado ligado*» (2009, p. 30), coincidiendo pues con parte de la definición de «golpe de arco».

Más aún, el *Dictionnaire Larousse de la Musique* ofrece una definición ambigua de ambas, dando a entender que en el francés actual significa tanto una como otra:

Il indique, dans le jeu des instruments à cordes frottées, les différentes manières de mouvoir l'archet sur la corde, à l'endroit correct, dans la direction et à la vitesse prescrites, et avec la pression nécessaire. [...] Les principaux coups d'archet sont le détaché, le legato, le martelé, le sautillé, le spiccato, le staccato, le staccato à ricochet, le staccato volant, etc. (*Dictionnaire Larousse de la Musique*, 2005, voz «coup d'archet»).

Dans la technique des instruments à cordes frottées, le staccato consiste généralement en une série de sons légèrement martelés, joués en « détaché » ou bien dans le même coup d'archet (*Dictionnaire Larousse de la Musique*, 2005, voz «staccato»).

Es decir, en la definición del término parece clara la idea de articulación, pero al consultar *staccato* queda claro que se trata de la «arcada». Así, su uso con uno u otro significado dependerá del contexto musical y, en el caso concreto de Cupis, de la partitura.

2.2.8. Medidas: *pouce* y *ligne*

«Le petit doigt à un pouce et demi du bouton, placéz [sic] le pouce de la main droite [...]» (Lescat y Saint-Arroman, 2000, p. 40). En apenas una línea, encontramos la palabra *pouce* utilizada con dos significados diferentes. Si bien está claro que la segunda vez se refiere al dedo pulgar de la mano derecha, no está tan claro el primer *pouce*: por un lado, podría hablar de «un pulgar y medio» de distancia (es decir, distancia aproximada basada en la mano de cada uno), pero, por otro, también podría hablar de «pulgada y media».

Al consultar el término *pouce* en el TLFi, encontramos además dos tipos de *pouce* (pulgada): una, equivalente «au douzième du pied de roi, soit 2,7 cm», y otra, «(traduisant "inch") équivalent à 25,4 mm». Con todo, la diferencia de apenas un milímetro y medio entre una y otra no supondría un problema sustancial en este texto. Sin embargo, sí hay más diferencia entre una pulgada y media (algo más de 4 centímetros) y un pulgar y medio.

El hecho de que se recomiende sujetar el arco lo más abajo posible para aprovechar toda su extensión, nos hace pensar que la sujeción de la época era ya más cercana a la actual y no tanto a la barroca⁷, y puede ser indicativo también del significado de *pouce*. Por ello, hay que atender a los arcos de la época, medidas, proporciones y sujeción. Según Sadie (2001), los arcos más extendidos en Londres y París en el cambio de siglo eran los modelos Cramer y Tourte, modelos ambos de transición entre el antiguo convexo y el actual cóncavo. El mismo autor apunta que el Tourte era el más popular entre los grandes tratadistas de violín de la época (Leopold Mozart, 1780, y Michel Woldemar, 1798 o 1800). El arco Tourte para viola medía alrededor de 74 centímetros, siendo 65 los centímetros de cerdas (Sadie, 2001), medidas prácticamente iguales a las actuales. De ello se deduce, junto a la indicación «le plus bas possible», que el agarre era ya similar al actual.

En resumen, es probable que *pouce* se refiera a la unidad de medida y no al pulgar, pues si se aplican estas instrucciones, la mano queda muy similar a la actual y a una distancia del tornillo lógica para la época.

Un poco más adelante encontramos el término *ligne*, que, al igual que *pouce*, puede hacer referencia a una unidad de medida: «les quatre doigts sur la Baguette à trois ou quatre ligne les uns des autres». Esta medida se define en el TLFi como «ancienne mesure de longueur, douzième partie du pouce» y realmente tiene sentido utilizarla por ser una subdivisión de *pouce*. Dada su pequeña longitud, es lógico que se refiera a la separación entre el resto de dedos de la mano derecha, que se apoyan sobre la vara.

3. TEXTO TERCERO: EL MÉTODO DE MICHEL WOLDEMAR

Bautizado en 1750 y fallecido en 1815, Woldemar es conocido por sus facetas de violinista y compositor. Alumno de Antonio Lolli y de Niccolò Mestrino en París, actuó como concertista en Francia y España, fue compositor y acabó su vida dando clases de piano y arpa acompañantes, así como clases a los niños de la escolanía de la catedral de París. Publicó numerosas obras para cuerdas, como el método que nos ocupa, *Méthode d'alto contenant les premiers éléments de la musique, les positions doigtées et les coups d'archet anciens et modernes*, si bien no tuvo demasiada popularidad. Tampoco la tuvieron las obras para un instrumento de cinco cuerdas que mezclaba la viola y el violín. Se considera que para su obra se

⁷ El arco barroco (que además era convexo y no cóncavo) se sujetaba mucho más hacia el centro y no con la mano tan al extremo como en la actualidad.

necesita una técnica avanzada y, en concreto, sus estudios se consideran el anticipo de los de Sevcík (Sadie, 2001).

3.1. Características generales del texto

Llama la atención, como característica principal, el diseño que tiene la edición. En la primera página, encontramos la mayor parte del texto, rodeado por los ejemplos musicales, y, en el centro, un gran círculo con las divisiones de las figuras musicales. El resto del método consiste en numerosos ejercicios de escalas y estudios con pasajes de texto bastante considerables en cuanto a su extensión. Cabe destacar la importancia conferida a los armónicos, para los que reserva dos páginas completas de escalas, con ejercicios incluso de trinos en armónicos (algo extremadamente raro) y un aria escrita íntegramente en armónicos.

También encontramos un uso un tanto peculiar de la terminología musical. Utiliza el término *échelle* en vez de *gamme*, correcto según el TLFi, si bien no se trata de un uso mayoritario ni en la época ni actualmente. Algo similar sucede con los arpeggios, a los que da tres nombres equivalentes (*cascade*, *batterie* y *arpégios*), quizá por una cuestión estilística de evitar repeticiones. Aparece por primera vez en los tres métodos la palabra *trillo*, italianismo que hace referencia al «trino» y cuya adaptación *trille* desbancará al patrimonial *cadence*.

El texto es, al igual que los precedentes, anterior a la reforma ortográfica de 1835, pero solo lo intuimos por plurales de *-nt* en *-ns*, ya que encontramos formas en *-ait* y no en *-oit*.

3.2. Problemas terminológicos y justificación de decisiones de traducción

Llegamos al análisis de los problemas terminológicos y a la justificación de nuestras decisiones de traducción del tercer y último texto objeto de este estudio.

3.2.1. El problema de *Van-ixem* y *Billet*

En la portada, encontramos las inscripciones «Van-ixem, direxit» y «Billet scrip». En la página 1 del método, vuelve aparecer una inscripción similar a la primera, esta vez completada con el nombre de nuestro autor: «Woldemar invenit, Van-ixem sculpsit».

Lo más probable es que, tanto *direxit* como *scrip.*, *invenit* y *sculpsit*, sean pretéritos latinos: *direxit*, de *dirigo*, «enderezar, disponer, arreglar»; *scrip.* puede ser *scripsit*, de *scribo*, «escribir»; *invenit*, de *invenio*, «inventar, descubrir»; y *sculpsit*, de *sculpo*, «esculpir». Este último, al igual que *direxit*,

apunta al hecho de editar, de imprimir el libro, de elaborarlo físicamente, frente al que lo redacta o lo idea (*invenit*).

Sabiendo, pues, que el autor es Woldemar (quien lo *invenit*), es muy probable que Billet fuera el corrector (*scripsit*) y Van-ixem quien lo imprimió (*direxit, sculpsit*). Sin embargo, ni Sadie (2001) ni Lainé (2002) recogen estos nombres (Billet y Van-ixem), ni en sí mismos, ni relacionados con los editores del método («chez Cousineau»). Sí encontramos referencia a Van-ixem en los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia: aparece en las catalogaciones como partícipe en tanto que *graveur*⁸ de diversos libros relativos a música y a matemáticas, todos ellos de finales del siglo XVIII y principios del XIX; la propia Biblioteca recoge muy poca información sobre él, apenas informa de que estuvo activo a partir de 1794, aunque en *Gallica* ya aparece en obras de 1788. En cuanto a Billet, no hemos encontrado ninguna referencia, ni como editor ni como impresor.

3.2.2. El problema de *cascade*, *arpégio* y *batterie*

En la página 4 del texto en cuestión encontramos la expresión *cascade d'harmonie* para referirse a un arpeggio en armónicos (solo aparece asociada a los armónicos); en la página 6 encontramos el término *arpégios* también referido a los arpeggios; de nuevo aparece *cascade* en la página 7, una vez más referido a armónicos. Hay que tener en cuenta, además, que *arpégio* carece de uso en el francés actual, ya que ha sido sustituido por *arpège*. En cuanto a *batterie*, no hay demasiado problema, pues el TLFi aclara que «dans les instruments à cordes, l'exécution des notes en arpège prend aussi le nom de batterie» (TLFi, «arpège», A. 1).

La única diferencia musical aparente entre *arpégio/batterie* y *cascade* es que el autor utiliza *arpégio* para un arpeggio cuyas notas aparecen en cualquier orden (ya sea en posición cerrada o no, ya sea con el acorde completo o no), mientras que reserva *cascade* para el arpeggio modélico que presenta desplegadas las notas de un acorde en posición cerrada:

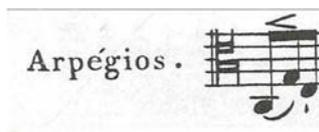


Imagen 6: Arpeggio de Do mayor en estado fundamental, en posición cerrada, pero sin respetar el orden de grave a agudo o de agudo a grave

Fuente: Lescat y Saint-Arroman (2000)

⁸ <https://tinyurl.com/y994k6te>

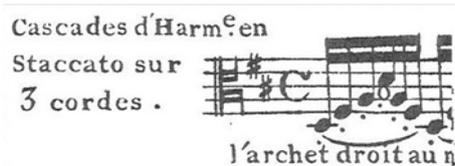


Imagen 7: Cascade de un acorde de Re mayor en estado fundamental, en posición cerrada, de grave a agudo y de agudo a grave

Fuente: Lescat y Saint-Arroman (2000)

Sin embargo, en el ejercicio que lleva como título «Les batteries et arpégios», también aparecen arpeggios del tipo *cascade* (aunque no son armónicos). Además, al acudir al *Dictionnaire Larousse de la Musique*, encontramos la siguiente definición para *cascade*:

Ornement vocal en usage au XVII^e siècle, qui consiste à aller d'une note aiguë à une note grave (par ex., de la dominante à la tonique), plus ou moins éloignées l'une de l'autre, en parcourant une échelle de notes intermédiaires. En général, on ajoute les notes immédiatement supérieures ou inférieures (par ex., la sus-dominante et la sensible). Caccini en précise exactement l'emploi théorique dans sa célèbre préface des *Nuove Musiche* (Florence, 1602) (*Dictionnaire Larousse de la Musique*, 2005, voz «cascade»).

El problema se hace aun mayor al consultar Sadie (2001) y ver que refuerza la definición de Larousse: afirma que una *cascade* es propia de la música vocal, va de agudo a grave y no tiene por qué ser un arpeggio; es más, afirma que suele ser una escala por grados conjuntos. No encontramos el término *cascade* en Corrette (1741, 1743, 1782), ni en Cupis (ca. 1800), ni en métodos posteriores recogidos en el compendio de Lainé (2002) como son los de Gebauer (1808), Bruni (1814), Martinn (1823), Alday (1827), Roger (1842) y Elwart (1844).

En resumen, hemos podido demostrar la equivalencia total de *arpégio* y *batterie* a través del TLFi, con lo que se justifica su traducción al español como «arpeggio». En cuanto a *cascade*, dada la poca frecuencia del término, nos guiaremos en su traducción por la dimensión contextual, esto es, por la música escrita que designa; ya que esta es igualmente un arpeggio, traduciremos también *cascade* por «arpeggio». Puesto que la traducción que nos planteamos está orientada a los textos como fuente, creemos conveniente añadir una aclaración entre paréntesis con el vocablo original.

4. EL PROBLEMA GENERAL DE LAS INDICACIONES DEL PRECIO

Al observar las portadas de los tres métodos, encontramos que solamente el de Woldemar tiene un precio claro: 5^{fr}, esto es, cinco francos. El de Cupis indica que el precio son 9, pero el símbolo monetario es irreconocible en el facsímil hasta el punto de que la reproducción de Lainé omite dicho símbolo. En cuanto al método de Corrette, no tenemos acceso a la portada original, sino a la reproducción que presenta Lainé en su *Corpus Pédagogique*, donde aparece *prix 6^{tt}*. Es de suponer que esas dos «t» que escribe Lainé coincidan con el símbolo de la siguiente imagen, que aparece en otro tratado de Corrette, *L'art de se perfectionner dans le violon*:

Chevalier de l'ordre de Christe
 Prix 9. ^{tt}

Imagen 8: Precio de otro tratado de Corrette, de 1738

Fuente: Correte (1738)

Durante la Revolución Francesa, el sistema monetario también conoció importantes cambios: en 1795 queda abolido el *système royal, livre-sous-denier tournois* (Blanc, 1994) y se introduce el franco decimal como moneda nacional, con un cambio de 1 *livre tournois*-1 franco. El adjetivo *tournois* hace referencia a la cantidad de metal precioso que contenía cada moneda, según los estándares de lo acuñado en Tour, que había desbancado a la antigua *livre parisis*, que se guiaba por la cantidad de metal de la acuñación de París.

Corrette publica su método en 1773, cuando aún existe el sistema de *livre tournois*, con lo que es muy probable que las dos «t» que presenta Lainé no sean tal, sino una «l» tachada y una «t», por *livre tournois*: **tt**.

Dado que el método de Cupis es posterior a la introducción del franco, el precio de este debería estar expresado en francos, como el de Woldemar. Se trata de publicaciones cercanas en el tiempo y la diferencia de precio sería lógica: la obra de Woldemar valía 5 francos frente a los 9 de Cupis, pues el de este último es un método mucho más extenso. Sin embargo, es posible que, a pesar de ser publicado en época de francos, el símbolo de Cupis sea el **tt** de la *livre tournois* pero aún más estilizado, ya que, a fin de cuentas, el cambio era 1-1.

CONCLUSIONES

Al llegar a esta página, conviene recordar cuáles eran los objetivos planteados al comienzo de nuestro estudio, si los hemos cumplido y en qué medida, pero también cabe plantearse otros nuevos, las llamadas líneas futuras de investigación. En nuestra introducción, nos proponíamos analizar los problemas terminológicos encontrados en estos tres primeros textos de la didáctica violística y exponer el proceso que hemos seguido para la traducción de estos términos, a través de una búsqueda de definiciones explícitas y ejemplos musicales de estos, tanto en la época actual como en la de los textos, para llegar a una traducción de calidad, teniendo en cuenta que con nuestra traducción no pretendemos adaptar los textos a la enseñanza moderna de la viola, sino hacer que estas fuentes sean accesibles en español en tanto que documentos históricos.

Tras analizar y traducir los tres textos, encontramos una serie de aspectos dignos de mención. En primer lugar, cabe señalar que los problemas que surgen al traducir los textos en cuestión son, en su mayoría, de índole terminológica, ya que prácticamente no hemos encontrado problemas de comprensión en cuanto a estructuras sintácticas, a pesar de que los textos datan de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Esto es lógico si tenemos en cuenta que eran textos destinados a la enseñanza y que debían ser, en consecuencia, claros y concisos, aunque no siempre lo consiguen. A lo largo de nuestro trabajo, hemos expuesto una solución para dichos problemas, justificando las decisiones traductológicas más complejas.

En segundo lugar, se pone de manifiesto la importancia del contexto, en nuestro caso, a través de la música. En numerosas ocasiones, es el ejemplo musical que ilustra el texto el que nos permite saber a qué se refiere exactamente un término o a qué realidad musical alude un párrafo un tanto oscuro; de tener el texto aislado, este sería mucho más difícil de traducir. Esto es así hasta tal punto que podríamos plantearnos si, en este tipo de obra, el texto complementa a la música o la música complementa al texto.

Por último, en el ámbito puramente musical, observamos que estos métodos no son aplicables a las enseñanzas musicales actuales: la evolución que se espera del alumno y, sobre todo, la manera de evolucionar y el tiempo necesario que se desprenden de los estudios y ejercicios que aparecen en los textos no son coherentes dentro de la pedagogía actual.

En cuanto a las líneas futuras de trabajo, creemos que es necesario continuar esta labor de traducción de los métodos, tratados y otras obras teóricas musicales anteriores al siglo XX, por la importancia que tienen como fuentes de investigación musical. Así, sería interesante, por un lado, traducir los métodos de violín y violonchelo de Corrette que nos han sido de gran

ayuda para llevar a cabo el análisis de los textos aquí estudiados, por pertenecer a una misma época y un mismo autor; por otro lado, nos atrae la idea de continuar con los métodos de viola y traducir los grandes textos en lengua francesa del siglo XIX para el instrumento: Bruni y Elwart. Todo ello nos llevará a profundizar en el estudio de las características y la terminología de este tipo de textos especializados y su traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Blanc, J. (1994). La complexité monétaire en France sous l'Ancien régime: étendue et modes de gestion. De Pecunia, VI (3), 81-111. Recuperado de <https://tinyurl.com/yd8ozx9j>
- Brossard, S. (1703). Dictionnaire de musique. París: Christophe Ballard. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y7s4x2c6>
- Cirillo, A. (2016). Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII (Tesis doctoral). Universidad de Murcia. Recuperado de <https://tinyurl.com/ydgvfs5f>
- Corrette, M. (1738). L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement a jouer du violon. París: Corrette, Mme Boivin, Le Clerc. Recuperado de <https://tinyurl.com/ybyu3ehf>
- (1741). Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection. París: Corrette, Mme Boivin, Le Clerc. Recuperado de <https://tinyurl.com/y9qo3jdt>
- (1753). Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversiere. París. Recuperado de <https://tinyurl.com/yaksme6n>
- (1773). Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée. París. Recuperado de <https://tinyurl.com/ydavzyyh>
- (1782) L'art de se perfectionner dans le violon. París: Mlle Castagnery. Recuperado de <https://tinyurl.com/yd6l2nyp>
- Cyr, M. (2012). Style and performance for bowed string instruments in French baroque music. Surrey: Ashgate.
- Damour, A., Burnett, A. y Elwart, É. (1838). Études élémentaires de la musique. París: Bureau des études élémentaires de la musique.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Recuperado de <https://tinyurl.com/yce9r9vl>

- Fétis, F.-J. (1825). *Traité du contrepoint et de la fugue*. París: Lafont. Recuperado de <https://tinyurl.com/y77uq7jr>
- Lainé, F. (2002). *Corpus pédagogique pour l'alto*. Volume I de Corrette (1773) à Elwart (1844). Sprimont: Mardaga.
- Larousse. *Dictionnaires de français*. Recuperado de <https://tinyurl.com/ya3muhhx>
- Lescat, Ph. y Saint-Arroman, J. (2000). *Méthodes et traités*. Alto et par-dessus de viole: France 1600-1800. Courlay: Anne Fuzeau Classique.
- Martínez Marín, E. (2016). *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)*. Los Probe-Stücke (1753) y Sechs neue Clavier-Stücke (1787) desde la perspectiva del Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753, 1762) (Tesis doctoral). Universidad de Murcia. Recuperado de <https://tinyurl.com/ydcutfss>
- Minkoff (Ed.) (1976). *Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, lithographies, publié en France et à l'étranger. Avec un index des noms cités*. Ginebra: Minkoff Reprint.
- Muñiz Bascón, L. M. (2012). *La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo. Recuperado de <https://tinyurl.com/ydftdwxl>
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press.
- Pajares Alonso, R. L. (2012). *Historia de la música en 6 bloques*. Bloque 5: altura y duración. Madrid: Visión Libros.
- Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la música*. Valladolid: Maxtor.
- Piston, W. (1991) *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Polo Pujadas, M. (2014). *Historia de la música*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Powell, J. (2012). *Así es la música*. Guía sobre la armonía, los tonos, los acordes y otros secretos de una buena música. Barcelona: Antoni Bosch editor. Recuperado de <https://tinyurl.com/yddkcfjv>
- Rameau, J.-Ph. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Jean-Baptiste-Christophe Ballard. Recuperado de <https://tinyurl.com/y7hvsvdbg>
- Randel, D. M. (Ed.) (1997). *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española (DLE). Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- Rittiner, B. (2000). *L'apprenti musicien: méthode de solfège et de rythme*. Villeneuve: Edition Pro Music. Recuperado de <https://tinyurl.com/ycazp24k>
- Sadie, S. (Ed.) (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- Silva, U. C. Da (2010). *Original and transcribed etude books for viola: a reference guide for teachers and students (Tesis doctoral)*. Universidad de Georgia. Recuperado de <https://tinyurl.com/y76uw8ew>
- Trésor de la langue française informatisé (TLFi). Recuperado de www.atilf.fr/tlfi.