



UNIVERSIDAD RICARDO PALMA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y LENGUAS
MODERNAS
CARRERA DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Principales dificultades en la traducción
de métodos musicales contemporáneos
del inglés al español

Tesis para obtener el título profesional
de Licenciado en Traducción e Interpretación
primera mención: Inglés - Castellano,
segunda mención: Francés - Castellano

Giuseppe Mijail Azañero Guillén

Mg. Sofía Lévano Castro

Asesora de tesis

Lima, Perú

Julio de 2014

A mis padres, Sofía del Pilar y José Luis, por su incondicional apoyo y cariño.

A mi asesora, Sofía Lévano, por su gran paciencia y constancia, gran parte de este trabajo no hubiera sido posible sin su apoyo.

INDICE

RESUMEN	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUCCIÓN	VIII
I. DISEÑO METODOLÓGICO	1
1.1 Planteamiento del problema	1
1.1.1 Descripción de la situación problemática y formulación del problema	1
1.1.2 Justificación de la investigación	3
1.1.3 Formulación de los objetivos	4
1.1.3.1 Objetivo general	4
1.1.3.2 Objetivos específicos	4
1.1.4 Limitación de la investigación	4
1.2 Metodología	4
1.2.1 Tipo y nivel de investigación	4
1.2.2 Método de investigación	5
1.2.3 Recolección de datos	5

1.2.4 Población y muestras	6
1.2.5 Técnica de análisis de datos	14
II. MARCO TEÓRICO	16
2.1 Antecedentes de estudio	16
2.2 Bases teóricas	20
2.2.1 Teoría del <i>skopos</i>	20
2.2.2 Textos instructivos especializados	20
2.2.2.1 El texto musical como texto instructivo	23
2.2.2.2 Características de los textos instructivos especializados	24
2.2.2.3 Terminología musical	27
2.3 Dificultades en la traducción de textos musicales contemporáneos	28
2.3.1 Dificultades textuales	28
2.3.2 Dificultades pragmáticas	29
2.4 Hipótesis	29
2.5 Variables e indicadores	30
III. INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA MUSICAL	32
3.1 Nociones básicas	32
3.1.1 Aspectos de la música	32
3.1.2 Notación musical	33
3.1.3 Sistema tonal y nombre de notas	36
3.2 Conceptos musicales	38
3.2.1 Intervalos y la escala mayor	38

3.2.2	Los modos mayores	40
3.2.3	Acordes – triadas y cuatríadas	41
3.3	Otros tipos de notación musical	42
3.3.1	Cifrado	42
3.3.2	Diagramas de acordes para instrumentos de cuerda	44
3.3.3	Tablatura	46
IV.	ANÁLISIS DE DATOS	48
4.1	Análisis extratextual	48
4.1.1	Sobre la obra	48
4.1.2	Sobre los autores de las muestras empleadas (En orden de las muestras)	49
4.2	Modelo de análisis	52
4.3	Análisis y traducción de muestras	54
4.4	Resultados	89
4.4.1	Dificultades	89
4.4.2	Estrategias	91
	CONCLUSIONES	93
	BIBLIOGRAFIA	95
	ANEXO	98

RESUMEN

En el presente estudio se identificó cuáles son las principales dificultades (textuales y pragmáticas) presentes en la traducción de métodos musicales contemporáneos de inglés a español, así como cuáles son las respectivas estrategias empleadas para solucionar estas dificultades. Para esto, se analizaron muestras extraídas de una población conformada por métodos musicales contemporáneos. Se empleó un modelo de análisis basado en el proceso de toma de decisiones de Wilss (1996) para el análisis de cada muestra. Dicho modelo incluía la identificación de problemas, alternativa de solución y la evaluación de la propuesta de traducción. Los resultados indicaron que las dificultades pragmáticas se encuentran presentes en mayor grado que las textuales, pero solo por un bajo margen. Específicamente, las dificultades con mayor incidencia fueron las fraseológicas. En cuanto a las estrategias empleadas, las estrategias textuales fueron mayores a las pragmáticas. En específico, la equivalencia fue la más funcional de las estrategias empleadas. Conforme a los resultados, puede afirmarse que las principales dificultades en la traducción de este tipo de textos son las dificultades textuales y pragmáticas. Las dificultades textuales incluyen a la fraseología especializada y los problemas de superestructura, mientras que las pragmáticas incluyen a los nombres de intervalos y de notas musicales.

Palabras clave: traducción musical, métodos musicales contemporáneos, dificultades en traducción especializada.

ABSTRACT

The study identified the main difficulties (textual and pragmatic) in the English-Spanish translation of contemporary music methods, as well as the corresponding strategies for solving such difficulties. For this purpose, samples extracted from a population conformed by contemporary music methods were analyzed. An analysis model based on the decision making process of Wilss (1996) was used in the analysis of each sample. The model included the following steps: identification of problems, alternatives to the solution and evaluation of the translation. The results showed that pragmatic difficulties have a higher incidence than textual difficulties, but only by a small margin. Specifically, phraseological difficulties were the highest incidence difficulties. Concerning strategies, textual strategies were higher than pragmatic strategies. Specifically, equivalence was the most used strategy. According to the results, we can say that the main difficulties in the English-Spanish translation of this kind of texts are textual and pragmatic. Textual difficulties include specialized phraseology and superstructure problems, whereas pragmatic difficulties include names of intervals and music notes.

Keywords: music translation, contemporary music methods, specialized translation difficulties.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fue desarrollado a partir del año 2012, en los cursos de *Metodología de la investigación* y *Taller de investigación aplicada* en la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma. El principal motivo que inspiró e impulsó la presente investigación fue la necesidad de difundir en español diversos métodos musicales originalmente escritos en inglés y ayudar a futuros traductores de este tipo de textos.

Como es el caso para toda disciplina, el conocimiento existe para ser compartido. En este caso en particular, el idioma no debe ser una restricción. Si bien hay personas que pueden leer la notación musical en los métodos antes mencionados, no siempre asimilan la totalidad de la información ahí contenida. Por lo tanto, al tener esta información en español, los músicos en general, de todos los niveles, incluso los principiantes, contarán con más fuentes de información y referencia. El objetivo final es la difusión de conocimiento.

En el capítulo I, se presenta el diseño metodológico, en el que se plantea el problema, se justifica la razón de la investigación y se establecen los objetivos de nuestra investigación.

Además, se explica la metodología empleada para abordar el problema.

En el capítulo II, se presenta el marco teórico. Se brinda antecedentes de investigación del presente trabajo, los cuales nos proporcionarán una idea del tema tratado.

Se define el marco teórico que sustentará nuestra investigación; para esto, buscamos e investigamos las bases teóricas que se adecúen mejor a nuestra investigación. Asimismo,

se define las posibles dificultades que encontraremos en nuestro estudio, las cuales se presentan a nivel textual y pragmático.

Finalmente, establecemos la hipótesis que consideramos adecuada en base a lo investigado.

En el capítulo III, se presenta una breve introducción a la teoría musical. Se explica de manera muy general los principales aspectos teóricos de la música, así como algunos conceptos más avanzados de manera muy breve y puntual.

Este capítulo es incluido para una mejor comprensión de la materia abordada en nuestra investigación por parte de personas no familiarizadas con la teoría musical y sus principales conceptos.

En el capítulo IV, se presenta el análisis de datos. Se brinda información extratextual, acerca de la obra y el concepto de “método musical”, así como información acerca de los autores de los textos consultados y los especialistas consultados.

En este capítulo también se analiza y se procede con el análisis de traducción de las muestras.

Finalmente, se muestra los resultados y conclusiones obtenidos en nuestra investigación.

CAPÍTULO I

DISEÑO METODOLÓGICO

1.1 Planteamiento del problema

1.1.1 Descripción de la situación problemática y formulación del problema

Los métodos musicales son textos especializados que tienen una finalidad instructiva: instruir en el aprendizaje de la música. De manera general, contienen información sobre el aprendizaje de un instrumento junto con una serie de ejercicios que van de lo básico a lo avanzado.

En la actualidad, el contenido de estos textos se ha ampliado. En algunos se hace un análisis de un género musical en particular y las principales características de este, como *latin jazz*, música cubana, etc. Asimismo, es frecuente que un músico reconocido exponga y explique sus principales técnicas, conceptos y enfoques con respecto a la música, popularmente conocidos por la mayoría del público objetivo como *instruccionales*.

Lamentablemente, en la actualidad, gran parte de esta información está en inglés, son muy pocos los métodos musicales escritos en un idioma distinto. Si bien la música es un lenguaje universal y se asume que el músico lee las notaciones musicales en los ejemplos (partituras, tablaturas, cifrados), la barrera lingüística puede causar problemas por la pérdida de información del texto en general.

Los métodos musicales que analizaremos en el presente trabajo son contemporáneos. Por contemporáneos, nos referimos a que tratan sobre música popular contemporánea,

la que está altamente influenciada por el *jazz*, para diferenciarla de la música clásica occidental.

La traducción de los métodos musicales contemporáneos no ha sido estudiada hasta ahora. Las pocas traducciones existentes han sido realizadas por aficionados o por programas de traducción automática con resultado deficiente. Incluso algunas de estas traducciones han sido lanzadas a la venta en los Estados Unidos, lo que supone que se enfocaron en un público hispanohablante, pero no revisaron la calidad de la traducción. Al ser este tipo de textos una herramienta básica para los músicos autodidactas o profesionales que quieren aprender un estilo en particular o de un músico en especial, se requiere una traducción de calidad y fiel al texto original y propósito del autor.

Al traducir métodos musicales, nos enfrentamos con un texto subordinado por el medio escrito e icónico. Asimismo, al tratarse de un texto especializado, encontraremos terminología especializada. Por lo tanto, formulamos el siguiente problema:

¿Cuáles son las principales dificultades en la traducción de métodos musicales contemporáneos del inglés al español?

Problemas específicos:

- **¿Qué aspectos textuales dificultan la traducción de los métodos musicales contemporáneos?**
- **¿Qué aspectos pragmáticos dificultan la traducción de los métodos musicales contemporáneos?**

1.1.2. Justificación de la investigación

Se trata de una modalidad nueva en la que puede incursionar el traductor. Hace una década se pensaba que la traducción audiovisual era un campo con poca demanda y ahora la situación ha cambiado totalmente. Situación similar se proyecta con la traducción musical. Si bien en nuestro país se enseña la música clásica en el Conservatorio Nacional de Música y el folklore en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas; la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), mediante su Facultad de Artes Escénicas, la Universidad de Ciencias Aplicadas (UPC), mediante su Facultad de Artes Contemporáneas y la Universidad San Martín de Porres (USMP), mediante su Instituto de Arte ofrecen un título profesional universitario en música popular contemporánea. En los últimos años, en Lima, se estrenó un buen número de musicales. Uno de ellos, *Hairspray*, contaba con algunos alumnos de la UPC entre sus músicos. Asimismo han aparecido programas musicales como *Yo soy*, *Operación triunfo*, *Perú tiene talento*, *La voz*, *La banda*, entre otros, los cuales evidencian una suerte de *boom* musical en nuestro país. Por lo tanto, textos, obras, guiones y programas musicales requieran cada vez más su traducción.

Hay mucha información en los métodos musicales contemporáneos, particularmente en los escritos por un músico que brinda información sobre su estilo y la manera cómo interpreta su música. Mucha de esta información queda solo en texto, en palabras y no llega del todo al destinatario debido a que el destinatario no conoce el idioma y pasa de frente a los ejemplos musicales. Lo que se pierde es parte de la filosofía o pensamiento del músico al tocar, improvisar, etc.

Por lo tanto, queremos que ese conocimiento llegue al público objetivo que lee, comprende y entiende el idioma español. Este estudio, por ser uno de los primeros de su clase, puede servir como base a estudios posteriores sobre este tipo de texto.

1.1.3. Formulación de los objetivos

1.1.3.1. Objetivo general

Identificar las principales dificultades en la traducción de los métodos musicales contemporáneos del inglés al español.

1.1.3.2. Objetivos específicos

- Identificar los aspectos textuales que dificultan la traducción de los métodos musicales contemporáneos
- Identificar los aspectos pragmáticos que dificultan la traducción de los métodos musicales contemporáneos

1.1.4. Limitación de la investigación

- Se cuenta con poca información teórica respecto a la traducción musical, especialmente sobre la traducción de textos que tengan a la música como tema y no como modo.
- No hay trabajos previos de investigación sobre este tema, solo se encuentran trabajos vinculados a la traducción musical entendida como la traducción de libretos de ópera o de letras de canciones, ya sea para su interpretación o simplemente para comprenderlos.
- Al tratarse de un tema tan especializado, el público es restringido, especialistas o entendidos en la materia.

1.2 Metodología

1.2.1. Tipo y nivel de investigación

La presente investigación es cualitativa a nivel descriptivo ya que tiene como finalidad la descripción de un fenómeno en un espacio-tiempo dado.

1.2.2. Método de investigación

El método de investigación es documental y la técnica de análisis, el análisis de corpus.

1.2.3. Recolección de datos

- El objetivo del análisis de corpus es observar y describir el uso que una comunidad hace del lenguaje a partir de datos auténticos. En este caso, nuestra población está constituida por métodos musicales contemporáneos escritos originalmente en idioma inglés.
- La recolección de datos se inició con la observación directa de la población. Se segmentaron las unidades de análisis de diferentes métodos musicales. En primer lugar se identificaron y clasificaron los problemas en cerrados y abiertos: Los problemas cerrados los vinculamos a las características generales de los textos instructivos, como modo verbal, construcción sintáctica, ordenamiento de la información, etc., y los abiertos con cuestiones terminológicas y de superestructura textual. Para fines de esta investigación, seleccionamos los problemas abiertos debido a la riqueza que permite su análisis.

Por lo tanto, se emplearon los siguientes criterios:

- Exhaustividad: Identificación de todos los problemas de traducción que sean de índole terminológico o de superestructura textual.
- Homogeneidad: Extracción de los elementos que corresponden a la categoría de terminología musical y superestructura textual.
- Representatividad: Representa la heterogeneidad dentro de las definiciones operacionales.

1.2.4. Población y muestras

La población está constituida por textos originales en inglés escritos por reconocidos músicos y educadores. A continuación la lista de textos seleccionados:

- a) *The Brazilian Guitar Book* (Sher Music Co., 1995), por Nelson Faria, reconocido guitarrista y educador brasileño. Texto en donde se proporciona información y consejos sobre cómo acompañar y tocar la guitarra en diversos estilos musicales brasileños. (Muestras 1, 2 y 3)
- b) *Jazz Guitar Chord System* (Hal Leonard, 1998), por Scott Henderson, guitarrista estadounidense con una gran trayectoria. Texto en el cual se explica cómo distintos *voicings* sirven para crear tensiones y crear diversas posibilidades armónicas. Se brinda información detallada para cada tipo de acorde así como las escalas que el autor considera importantes saber para improvisar sobre estos acordes. (Muestras 4, 5 y 6)
- c) *The Jazz Theory Book* (Sher Music Co., 1995), por Mark Levine, pianista y educador de jazz. Texto expositivo en el cual se analiza y describe las características particulares de este género musical (*jazz*). Si bien en la mayoría del texto se expone y describen características de este género, también hay indicaciones y consejos dirigidos al receptor. (Muestras 7, 8 y 9)
- d) *Electric Bass 2* (Manhattan Music, Inc., 1993), por John Patitucci, reconocido bajista, contrabajista y educador. Texto en el cual se describe y explica conceptos para bajistas de nivel avanzado. Por lo tanto, la densidad textual y terminológica es aún mayor. Presenta ejercicios y escalas que deberán ser ejecutados en el instrumento. (Muestras 10, 11 y 12)

De estos textos se han seleccionado 12 muestras de análisis, las mismas que evidencian dificultades textuales y pragmáticas.

Muestra 1:

Basic Pattern:

On the guitar, the right hand patterns are basically simulations of a samba ensemble rhythmic section. Notice that the syncopation is usually done with the right hand fingers

1, 2, and 3 (playing the top voices of the chord), while the bass note (played with the right hand thumb) comes on the beat.

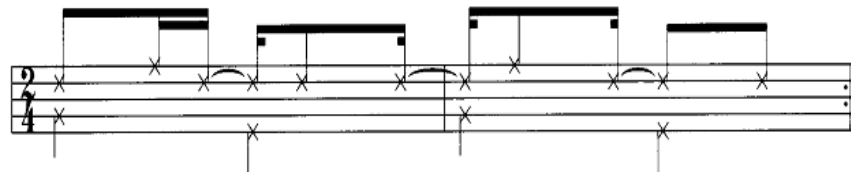


The bass line keeps switching between the root and the fifth of the chord, and it's a better choice to play the fifth below the root. If the bass note is already placed on the 6th string, you may keep the same note for the whole measure. (*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

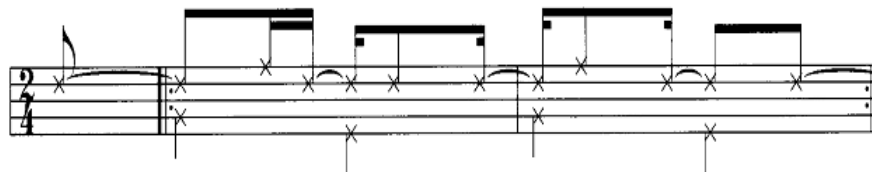
Muestra 2

Variation #2

Here we have a pattern in the style of Joao Bosco. Joao Bosco is a very important name in the Brazilian music scene. He became famous by his special “*ginga*” (jin-gah) on right hand patterns. Notice again the use of hi and low voices in the chord changes.



You can also play “variation #2” with an 8th note syncopation on the first beat.



(*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

Muestra 3

Bossa Nova

GENERAL OUTLINE:

Very influenced by jazz melodies and harmonies, the bossa nova is played like a “soft” samba, with a simplified rhythmic section, and more elaborated harmonies.

From the south east of Brazil, more specifically Rio de Janeiro, the bossa nova reached its apogee in the late fifties and is more well known internationally than most forms of Brazilian music.

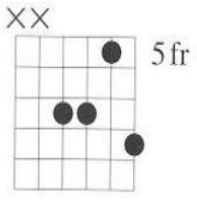

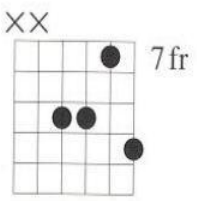

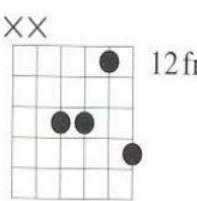

Antonio Carlos Jobim (as a composer) and Joao Gilberto (primarily as a singer and guitarist) are the most important artists in bossa nova. Their first important recording was “Chega de Saudade” (March 1959).

Musical Characteristics:

Certain harmonic progressions have almost become “clichés” since the advent of the bossa-nova, such as the shifting of major and minor modes in a tonic-dominant relationship (e.g. Gm7 to Cmaj7) and harmonic substitutions for the classic II-V-I, using minor 6 and diminished chords. (*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

Muestra 4

By utilizing different extensions on the major chord type, the following voicing enables you to play three different chords within the C major tonality.

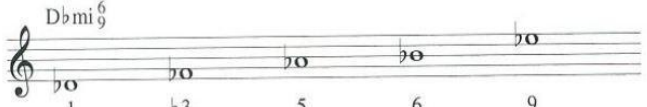
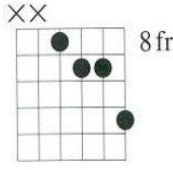
<p>Cma⁶₉</p>  <p>5 fr</p> 	<p>Cma9(#11)</p>  <p>7 fr</p> 	<p>Cma7/6</p>  <p>12 fr</p> 
--	--	--

(Jazz Guitar

Chord System, Scott Henderson, 1998)

Muestra 5

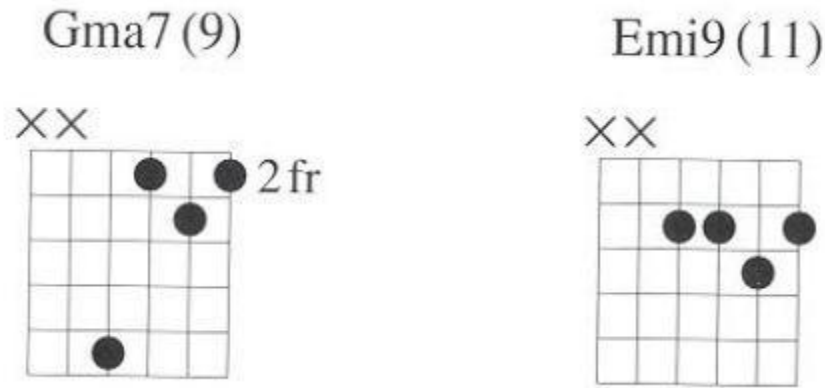
For C7alt., use a D^bmi voicing:

<p>D^bmi⁶₉</p>  <p>1 b3 5 6 9</p> <p>C7(alt): b9 - 3 - #5 - b7 - #9</p>	<p>D^bmi⁶₉</p>  <p>8 fr</p>
---	--

The D^bmi⁶/₉ chord is derived from Db melodic minor by combining the 1-b3-5 scale tones (Db-Fb-Ab) with the 6th and 9th (Bb-Eb) extensions. Notice that the Fb and Bb in the chord imply the 3rd and b7th of the underlying C7 chord. The D^bmi⁶/₉ includes the b9, #9, and #5 extensions of the C7 chord, creating a strong altered dominant sound. (*Jazz Guitar Chord System*, Scott Henderson, 1998)

Muestra 6

A good way to create minor voicings is to drop the root of a major chord down a third to the relative minor. For example, Gma7 becomes Emi9.



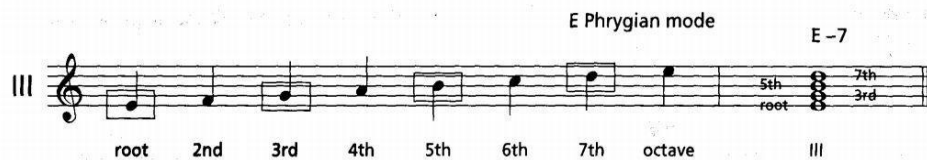
(*Jazz Guitar Chord System*, Scott Henderson, 1998)

Muestra 7

III-VI-II-V

A common variation of I-VI-II-V is III-VI-II-V, a chord progression often used in turnarounds. In the key of C this would be E-7, A-7, D-7, G7. We haven't looked at the third mode yet, the source of the III chord, so let's do so in **figure 2-27**.

Figure 2-27



Putting a box around every other note gives us a chord with a root, minor 3rd, perfect 5th, and minor 7th; an E-7 chord, the III chord in the III-VI-II-V progression in the key of C.

The III chord derived from the Phrygian mode is structurally identical to the II and VI chords derived from the Dorian and Aeolian modes. All three appear to be minor 7th chords. When you study all seven notes of each mode in Chapter 3, however, you will find that the Phrygian mode is played most often on an entirely different chord—one that isn't even a minor 7th chord. (*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

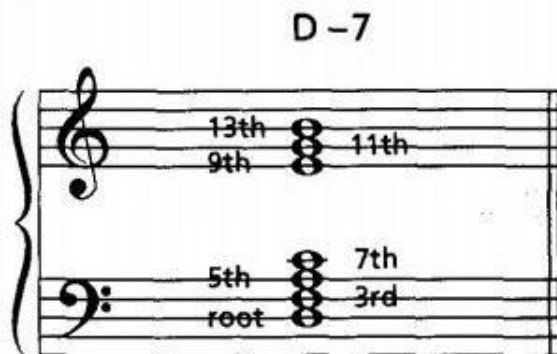
Muestra 8

(...) Finally, you'll learn about extensions (9ths, 11ths, 13ths) and alterations (b9, #9, #11, b5, b13).

Extension numbers are always confusing at first. Look at figure 3-4, which shows a D-7 chord. E, the "9th" of the D-7 chord, is a 2nd above D, is it not? G, the "11th," is a 4th above D. And B, the "13th," is a 6th above D. Why not call E, G, and B the 2nd, 4th, and 6th? Because chords are usually built in 3rds, and to keep this continuity going, numbers bigger than "7" are needed. Here are a few simple rules to memorize:

- The 9th of a chord is the same note as the 2nd.
- The 11th of a chord is the same note as the 4th.
- The 13th of a chord is the same note as the 6th.

Figure 3-4



(*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

Muestra 9

As with the "avoid" note on the I chord, most pre-bebop jazz musicians played the 4th on a dominant 7th chord strictly as a passing note. Bird, Bud, Monk, and other innovators of the bebop era often raised the 4th on a dominant chord, as in **figure 3-20**. The chord is notated here as G7#11. Some musicians write this chord as G7#4 (the 4th and the

11th are the same note). Until the 1960s it was usually called a b5. However, that term has slowly given way to #11 or #4. As you can see in **figure 3-21**, the fourth note of the mode has been raised, rather than the fifth note lowered.

Figure 3-20



Figure 3-21



(*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

Muestra 10

You should also practice the C melodic minor scale, which contains the natural seventh, a great sound to use when improvising over minor chords. The melodic minor scale is simply a major scale with a flatted third: R, 2, b3, 4, 5, 6, 7. In C minor, that would be: C, D, Eb, F, G, A, B.



(Electric

Bass 2, John Patitucci, 1993)

Muestra 11

There's one other major chord that I'd like to cover – the Cmaj7#5. This is a darker-sounding chord, built on the R, 3, #5, and 7 of the major scale. In the key of C, the chord is spelled: C, E, G#, B. The appropriate scale for improvising is the C lydian augmented, which is a major scale with both the #11 (#4) and the #5 in it. Its formula is: R, 2, 3, #4, #5, 6, 7.

Musical notation for the Cmaj7#5 chord and C Lydian augmented scale. The title is "Cmaj7#5". The subtitle is "Voicing: Scales: C Lydian augmented". The notation shows a treble clef with a Cmaj7#5 chord voicing (C4, E4, G#4, B4) and a bass clef with the C Lydian augmented scale (C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Notice that this scale is really a mode of the A melodic minor scale. If you play an A melodic minor scale starting on the third degree (C), you'll also get the C lydian augmented scale. This shows that you can play the melodic minor scale a third down from any major chord and get the lydian augmented sound.



(Electric

Bass 2, John Patitucci, 1993)

Muestra 12

This leads us to our first alteration, adding the #11 (F#) to the C9 chord (R, 3, 5, b7, 9, #11). The C lydian dominant scale (C, D, E, F#, G, A, Bb) which is simply a mixolydian scale with a raised fourth (R, 2, 3, #4, 5, 6, b7) is used to improvise over this chord.

C9#11
Voicing: Scale: C lydian dominant Arpeggio:

(Electric Bass 2, John Patitucci, 1993)

1.2.5. Técnica de análisis de datos

Para el análisis de datos hemos realizado una adaptación del proceso de toma de decisiones de Wilss (1996, citado en Hurtado Albir, 2001), que incluye las siguientes etapas:

1. Identificación de problemas

Identificación y clasificación de problemas que se vinculan a:

- a) problemas textuales que abarcan tanto cuestiones terminológicas como vocabulario y fraseología especializada; y la superestructura del texto: paratexto (diagramas, partituras, entre otros recursos icónicos).

b) problemas pragmáticos vinculados con el conocimiento implícito del receptor, en este caso músico, el mismo que puede variar dependiendo del nivel del conocimiento y práctica alcanzado.

2. Alternativa de solución y propuesta de traducción

Una vez identificado y clasificado el problema, empezamos la búsqueda de alternativas de traducción a partir de la evaluación de estrategias a emplear: recuperación de información estandarizada, estrategias de intervención a nivel textual como préstamos y equivalencia formal, y estrategias de intervención pragmática como explicitaciones, ampliaciones y reducciones.

3. Evaluación de la propuesta

Una vez elegida la estrategia de traducción, se propone la traducción y se evalúa su adecuación contextual teniendo en consideración los criterios expuestos por Wilss (1996, citado en Hurtado Albir, 2001):

- Verificación, relacionado con la documentación y consulta con especialistas. Para este trabajo de investigación se contó con la asesoría de estudiantes de música a nivel profesional, músicos profesionales, y especialistas internacionales.
- Verosimilitud, relacionado con la naturalidad en el uso de términos y fraseología.
- Adecuación situacional (contextual), relacionado con la finalidad del texto instructivo.
- Orientación de valores, relacionado con el sopesamiento de los factores que influyen en la toma de decisiones: uso y usuario.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes de estudio

Antia, B. E. (2001). Competence and Quality in the Translation of Specialized Texts: Investigating the Role of Terminology Resources (Competencia y calidad en la traducción de textos especializados: Investigación del rol de los recursos terminológicos¹). *Quaderns. Revista de traducció*, 6, 16-21, Recuperado de <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n6p16.pdf>

El estudio realizado pretende determinar en qué medida los recursos terminológicos que se crean para extender el rango funcional de ciertos idiomas realmente cumple objetivos subyacentes (transferencia de conocimientos, comunicación especializada, traducción, etc.). Con respecto a la traducción, este interés debe ser apreciado en medio de, por un lado, quejas por parte de traductores relacionadas con la ineficiencia de los recursos terminológicos que tienen a su disposición y, por otro lado, las bases intuitivas, pre-teóricas y retrospectivas para formular esas quejas.

Es probable que la competencia sea mejor cuando los recursos de expertos (ya sean humanos o documentales) proporcionan información que permite al traductor compensar los sistemas virtuales de conocimiento con las restricciones que se presentan en una tarea contemporánea y cuando a los estudiantes se les presenta estos recursos como

¹ Traducción propia

mecanismos de control intermediarios, con los cuales la realidad textual y el conocimiento previo tienen que ser compensados.

Sánchez Nieto, M. T. (2008). Las cuerdas al aire. Un micro-proyecto de traducción subordinada en los primeros estadios de la formación de la competencia traductora. En L. Pegenaute, J. DeCesaris, M. Tricas y E. Bernal E. (eds.) *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007.*, 2, 263-272 Recuperado de http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_MTSN_Cuerdas.pdf

En este trabajo, alumnos de segundo curso de la licenciatura de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid fueron partícipes de un proyecto de traducción titulado *Las cuerdas al aire*, proyecto de encargo de traducción. El objetivo principal fue introducir a los alumnos en la realidad laboral de la traducción. (encargo de traducción, negociación con el cliente, consulta con especialistas, etc.) El texto que tuvieron que traducir fue un método musical pedagógico alemán, *Früher Anfangauf der Geige. Band 1. Eine Violinschule für Kinder ab 4 Jahren*. Este método es empleado en el Conservatorio Profesional de Música Oreste Comarca, durante los primeros cursos de la especialidad instrumental de violín. Lo particular para el encargo de traducción fue que la melodía de los estudios va acompañada de una letra para una mejor asimilación del contenido musical; esto tiene a la vez una función nemotécnica y motivadora del aprendizaje y el ejercicio. Esto a su vez es acompañado de material gráfico. Además, al depender la traducción de varios factores (traducción subordinada), ésta presenta un notorio grado de dificultad.

Al final, los maestros de la especialidad evalúan las mejores traducciones en base a una serie de parámetros en donde lo más importante es la adaptación de las nemotecnias del texto original, ya que eso es vital y esencial en ese estadio del aprendizaje musical. Sin embargo, no toda la dificultad radica aquí ya que el traductor debe contar con un manejo de programas de diseño gráfico, como WordPaint. Los alumnos que contaban con esta capacidad realizaron versiones más logradas y más pulcras. Esto depende ya del formato final del texto.

Vandepitte, S. (2008). Translating Instructive Texts (La traducción de textos instructivos²). *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*. 40, 69-82. Recuperado de <http://download1.hermes.asb.dk/archive/download/Hermes-40-5-net-Vandepitte.pdf>

Desde Werlich (1982), muchos investigadores de lingüística del texto y diseño de documentos ven a los textos instructivos como una categoría distinta a la de textos persuasivos. Otros ni siquiera los incluyen en sus principales tipologías (por ejemplo Bonnet et al. 2001). Sin embargo, el presente trabajo demostrará que las instrucciones son un subtipo particular de textos persuasivos: instruir a las personas también es persuadirlos para realizar algo de una manera en particular o una situación en particular o un orden en particular. Como consecuencia, todas las características particulares de la persuasión (por ejemplo, Aristóteles Siglo IV AC, Bettinghaus 1968, Dacheux 1994, Whalen 1996) también aparecen en los textos instructivos. Partiendo de un corpus de aprendizaje de materiales empleados en el Proyecto de Redacción/Traducción Trans-AtlanticTech (Maylath et al., 2005, en publicación), en el cual estudiantes flamencos traducen textos instructivos en inglés escritos por estudiantes estadounidenses al neerlandés. El trabajo examinará los problemas relacionados con la traducción de dos características persuasivas relevantes de los textos instructivos: el conocimiento pleno de la materia y la orientación al público positiva. Para el primero, se le prestará atención a la forma, estructura y estrategia del mensaje, mientras que el segundo llevará a consideraciones de diferencias de interpretación individuales y diferencias culturales.

Como conclusión, evidentemente los textos instructivos no son puramente informativos. Como los textos argumentativos, presentan características persuasivas. Para la industria de la traducción, este es un factor que no debe ser ignorado fácilmente. Ya que la persuasión está relacionada con la cultura, y las culturas no se traducen fácilmente, no está claro si es que recurrir al control de textos instructivos para globalizarlos de manera eficiente y barata será efectivo a largo plazo: su persuasividad (como cualquier otro tipo de prueba persuasiva) disminuirá, conforme sean más extensos y conforme a sean controlados en un mayor nivel.

² Traducción propia.

Finalmente, el presente estudio también ha demostrado en qué medida los estudios sobre traducción pueden contribuir a los estudios sobre textos: son las opciones de traducción las que han señalado las características persuasivas de los textos instructivos.

Yepes, G. (2008). Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones. *Revista Co-herencia*. 6(10), 189-205. Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/115/109>

Es axiomático que las principales herramientas de comunicación académica entre los miembros de una comunidad científica son: el lenguaje riguroso o ensayístico, incluido en el léxico especializado que dé cuenta de los conceptos que la disciplina respectiva maneja, en forma tal que haya una relación biunívoca entre vocablos significantes y objetos – conceptos significados y, si fuera aplicable, el sistema simbólico pertinente o notación propia. Dado que el conocimiento es colectivamente avalado y desarrollado por esa comunidad, un léxico no riguroso implica una enorme dificultad en buena parte de un deseable progreso ascendente, es decir, cada vez mejor afinado, de aquella disciplina y sus logros. Este trabajo pretende llamar la atención sobre algunos problemas relativos a las palabras que representan conceptos de la Musicología, especialmente en el área de la llamada “Teoría Musical”, nombre con el que se suele hacer referencia al estudio de los elementos y estructuras o gramática propia de la Música.

2.2. Bases teóricas

2.2.1. Teoría del *skopos*

La teoría del *skopos* fue introducida por Vermeer en 1978. Según esta teoría, toda traducción está condicionada por un *skopos*, es decir, una finalidad o propósito y este debe cumplirse en el texto meta. Para poder cumplir con esta finalidad, se analiza la función del texto origen así como el encargo de traducción.

Asimismo, Nord (1991) propone que el concepto de *skopos* reúne otros cuatro aspectos claves que son:

- Meta: El resultado final que se desea conseguir mediante una acción translatoria.
- Propósito: Un intermedio para conseguir la meta.
- Función: Referente a lo que el texto meta significa o pretende significar desde el punto de vista del receptor.

- Intención: Referente al propósito que se desea conseguir con el texto meta y que se plantea desde el punto de vista del emisor.

El presente trabajo lo realizaremos bajo el siguiente enfoque ya que los textos instructivos cumplen una intención por parte del emisor (enseñar, instruir) y una función para el receptor (poder ser entendido para llevar a cabo las acciones descritas en el texto).

2.2.2. Textos instructivos-especializados

Al ser los métodos musicales textos instructivos-especializados, debemos definir las principales características de estos textos.

- Contienen un conjunto de reglas, indicaciones o advertencias para realizar una tarea o cumplir una orden.
- Trata de enseñar, guiar, aconsejar u ordenar al receptor la realización de acciones o actividades varias.
- Están estrechamente relacionados con la situación en la que se producen y con los conocimientos compartidos por emisor y receptor.
- Se suelen combinar con la exposición (cuando se explica el objetivo del texto) y con la descripción (cuando se describen los elementos que se va a enseñar a manejar).
- Utilizan ilustraciones, gráficos, diagramas como complemento según el tipo de texto. Esto permite una mayor orientación durante el proceso instructivo.
- Su función primaria es la de instruir, enseñar.

Asimismo, Reiss (1976) señala que los textos instructivos cumplen una función operativa por lo tanto deben cumplir principios para producir interés en el receptor entre los que cabe destacar:

- a) Comprensibilidad (uso de oraciones cortas, sintaxis simple, etc.)
- b) Sugestividad (manipulación de opiniones mediante la exageración, implicaciones, etc.)
- c) Plausibilidad (apela a autoridades, testigos, expertos, etc.)

Así, de acuerdo a la clasificación de Cabré (2002), los métodos musicales contemporáneos podrían ser considerados textos especializados debido a la especialización de la temática y las características o ámbitos “especiales” en el cual se desarrolla el intercambio de información.

La definición de Gläser (1981, citado en Cabré, 2002) de textos especializados permite destacar los elementos propios de este tipo de textos:

- a) Expresión coherente y completa
- b) Esfera social de actividad
- c) Tema específico
- d) Recursos lingüísticos generales y específicos
- e) Elementos visuales no lingüísticos

El último elemento característico, elementos visuales no lingüísticos, precisamente se encuentra casi siempre en los métodos musicales contemporáneos.

Asimismo, Hoffmann (1984, citado en Gotti, 2005) propone una lista de características requeridas para los textos especializados. De manera concisa, revisa los siguientes puntos:

- a) Exactitud, simplicidad y claridad: Estilo directo y libre de ambigüedad.
- b) Objetividad: La información se presenta de manera objetiva.
- c) Abstraccionalidad: Se habla de conceptos.
- d) Generalización: Se forman conceptos generales a partir de abstracciones.
- e) Densidad de la información: Existe una cantidad considerable de información.
- f) Brevedad del laconismo: Son concisos y no se redundan en la información.
- g) Neutralidad emocional: No existen sesgos emocionales en la información por parte del autor.
- h) Falta de ambigüedad: La información es directa y precisa.
- i) Despersonalización: La información se presenta de manera independiente del autor.
- j) Consistencia lógica: Existe coherencia entre la información presentada.
- k) Empleo de términos técnicos definidos, símbolos y figuras: Existe una convención de términos y símbolos de acuerdo a cada materia.

Una vez más, el empleo de términos técnicos definidos, símbolos y figuras se encuentra presente como característica de los textos instructivos que dependiendo del género pueden ser: recetas, prescripciones, manuales, reglamentos y guías.

En cuanto a textos especializados, éstos pueden ser:

- a) Textos científicos: Creados por especialistas, que utilizan un lenguaje técnico y que están destinados al uso de los especialistas en determinada rama del saber humano.
- b) Textos tecnológicos: Se genera en el conocimiento científico, pero con un enfoque práctico. Emplea un lenguaje técnico para uso de técnicos que aplican los procesos con alguna aplicación útil.
- c) Textos didácticos: Se basan en conocimientos científicos con el fin de utilizarse en el proceso enseñanza-aprendizaje para el uso de los estudiantes según su nivel académico.
- d) Textos de divulgación: Difunden conocimientos científicos a niveles accesibles y con explicaciones sencillas y claras para que todos lo puedan comprender para uso de cualquier persona interesada en el tema.
- e) Textos de consulta: Creados por eruditos y especialistas en orden temático o alfabético sobre temas científicos. Emplea lenguaje técnico que se explica con el contexto para uso de estudiantes, investigadores y lectores en general.

2.2.2.1. El texto musical como texto instructivo

En primer lugar, el texto musical se asocia con la “traducción musical”, cuyo concepto es muy amplio y abarca diversos significados dependiendo de la finalidad (*skopos*) de la traducción. Por lo general, la traducción musical se refiere a la traducción de un libreto musical (como el de una ópera), de letras de canciones para ser cantada o analizadas, etc. Por lo tanto, en algunos casos tendrá en cuenta la musicalidad de las palabras que escoja respetando los tiempos y melodía de la voz, y en otros la prioridad será mantener el sentido del texto. En cambio, si tan solo queremos conocer mejor el libreto de una ópera en nuestra lengua materna o la letra de nuestra canción favorita que está en otro idioma, también se realiza una traducción musical que no estará condicionada por factores musicales, ni textuales, sino por informativos. Asimismo, la traducción musical

puede referirse a la interpretación de textos especializados como una partitura para ser ejecutada por un instrumento o una voz humana (en cuyo caso llevará palabras que necesitarán ser traducidas, de alguna u otra manera). Por otra parte, se encuentran los métodos musicales que comparten con los textos mencionados anteriormente solo la “temática musical” pero que difieren en el uso, destinatario, función y complejidad textual.

De acuerdo a su función prioritaria los métodos musicales se consideran “instructivos” y si tomamos en cuenta el grado de abstracción y formalización del lenguaje: terminología musical y notación musical (partituras y tablaturas), podríamos hablar de textos instructivos especializados. Si tomamos en cuenta los modos que intervienen, podemos hablar de traducción subordinada en la que interviene un modo escrito, visual, enmarcado por un contexto no verbal implícito que es la ejecución musical.

2.2.2.2. Características de los textos instructivos-especializados:

Díaz (2000) señala una serie de características propias de cada documento escrito o intervención oral referente a la comunicación especializada:

- Acto comunicativo condicionado por el contexto, constituido por el cotexto y la situación; el cotexto es el entorno verbal o discurso previo, y la situación es el entorno extralingüístico espaciotemporal, es decir, los participantes, el asunto y el canal, elementos que determinan el registro.
- Emplea una lengua natural determinada, de la que se eligen un conjunto de preferencias estilísticas morfosintácticas y el subsistema léxico específico de la especialidad, o terminología.
- Utiliza un género determinado, que proporciona un patrón estructural y estilístico más o menos rígido.
- Expresa una función semántica (contenidos convencionales codificados en las expresiones lingüísticas) y una información pragmática (contenidos dependientes de la situación, como inferencias, presuposiciones, implicaciones).
- Es un discurso, es decir, la información está organizada según los principios de la cohesión y la coherencia.

- Es un texto retórico, esto es, es la manifestación o registro verbal de un discurso codificado para influir persuasivamente en el receptor.

En cuanto a la estructura de este tipo de texto, tenemos:

a) Macroestructura

Los textos tienen una estructura semántica global relacionada con el contenido del texto (macroestructura) y también una estructura esquemática global desde la que se organizan los contenidos del texto (superestructura).

La macroestructura dependerá del tipo de texto instructivo que tengamos; por lo tanto, ésta puede variar.

b) Superestructura

En cuanto a la superestructura, los textos instructivos tienen una organización explicativa y en ellos destaca la secuencia descriptiva.

Según A. M. Kaufman y M. E. Rodríguez (1993) los textos instructivos tienen dos partes fundamentales, que se distinguen a partir de la especialización:

- a) la lista de elementos a utilizar (como materiales, etc.)
- b) las instrucciones

Las listas presentan sustantivos concretos acompañados por adjetivos numerales (cardinales, partitivos y múltiples).

En cuanto a las instrucciones, estas son prescriptivas. Pueden construirse con una variedad de formas explícitas: por lo general adoptan el imperativo o el infinitivo. También se utilizan formas declarativas con modalidad de obligación, pasivas unipersonales y las directivas en futuro. También es habitual en las instrucciones el valor prescriptivo para la primera y segunda persona en presente.

En las instrucciones, también es frecuente la aparición de:

- adverbios o construcciones adverbiales que expresan el modo en que deben realizarse las acciones.
- circunstanciales de fin que expresan los propósitos de las acciones, o con valor temporal final.
- la deixis de lugar y de tiempo.

Atendiendo a la forma en que se presentan, las instrucciones pueden seguir varios criterios:

- Ordenación cronológica: Se deben seguir las instrucciones paso a paso.
- Ordenación lógica: Generalmente presenta relaciones: causa-efecto, condición-consecuencia.

- Ordenación según el rango: De mayor a menor rango o importancia en la mayor parte de los casos.

En ciertos textos instructivos los paratextos icónicos (ilustraciones, esquemas, etc.) son fundamentales para su comprensión. Esto es particularmente cierto en el caso de los métodos musicales. Sin estos elementos, perderíamos, o no llegaríamos a comprender, gran parte de la información presentada en estos textos.

De la misma manera, la macroestructura de los textos especializados dependerá en gran medida del tema específico a tratar en cada texto especializado. Sin embargo, podemos decir de manera general que se tratará de un tema específico de una especialidad.

En cuanto a su superestructura, los textos especializados tienen una naturaleza descriptiva y explicativa. Una parte importante de esta superestructura es el empleo de lenguaje especializado, el cual es notorio en este tipo de textos.

Otra característica es el uso de los elementos visuales no lingüísticos, como lo hemos descrito previamente, los cuales complementan la información y en algunos casos son estos los que brindan las indicaciones sin texto alguno.

2.2.2.3. Terminología musical

La terminología musical abarca todos los términos y frases específicas de la especialidad de la música. Si bien en el pasado, durante el periodo clásico (barroco), la mayoría de términos estaban en italiano y en una minoría en francés y alemán (durante el romanticismo y el impresionismo); hoy en día contamos con más términos en inglés debido a la influencia del *jazz* en la música popular contemporánea. Desde luego, en la música clásica occidental, términos que describen la velocidad, intensidad y dinámica de una pieza musical (*presto, allegro, forte, piano, etc.*), así como indicaciones para instrumentos (*arco, pizzicato, etc.*), siguen en uso.

Como hemos mencionado, en la actualidad, en la terminología en métodos musicales contemporáneos, el idioma que prima es el inglés, lo que ha dado lugar a préstamos y

calcos en el idioma español. Tomemos como ejemplo la expresión *solo over (chord)*, la que hace referencia a la acción de improvisar de acuerdo a un acorde brindado. La expresión en español es más bien un calco: *solear sobre (nombre de acorde)*. Asimismo, entre usuarios de este lenguaje de especialidad, es común no emplear un término en español para un término musical. Tomemos por ejemplo términos como *voicing* o *head*. Esto se debe a que la gran mayoría de músicos recibe estos conceptos en inglés, los comprende pero no se complica por no tener un equivalente en español.

Esta terminología puede ser aún más específica según cada estilo o enfoque musical; sin embargo, los términos musicales generales siempre son los mismos. El problema con la terminología musical, como con cualquier terminología especializada, es que no existe una normalización de términos. Algunos términos son fácilmente intercambiables, mientras que otros pueden llegar a confundirse y causar posteriores problemas ya que se toma un concepto errado o peor aún, un concepto totalmente distinto.

2.3. Dificultades en la traducción de textos musicales contemporáneos

2.3.1. Dificultades textuales

a) Terminología musical:

- Neologismos: Palabras o series de palabras nuevas o de reciente aparición. Por lo general se encuentran presentes debido a la aparición de nuevos conceptos o géneros dentro de la música.
- Colocaciones: Palabras que siempre van acompañadas de un grupo específico de palabras complementarias.
- Préstamos: Palabras de otro idioma que se mantienen en su forma original por falta de una traducción adecuada, o por falta de necesidad de traducir.

b) Superestructura del texto (Elementos visuales no lingüísticos/Paratextos icónicos):

- Notación musical (Partituras, tablaturas, etc.): Elementos gráficos que representan música en sí. Si bien hay una fuerte discusión con respecto a si las tablaturas son una verdadera representación de música, estas serán consideradas en el presente trabajo.
- Gráficos: Representaciones gráficas como esquemas que sirven para ilustrar mejor o resumir algunos conceptos.
- Fotos: Imágenes que sirven como ilustración.
- Diagramas: Representaciones gráficas que ilustran mejor un concepto, al igual que los gráficos.

2.3.2. Dificultades pragmáticas

- a) Implicaturas: Información extratextual inherente al texto. En este caso, son implicaciones particulares del campo de la música.

2.4. Hipótesis

Las principales dificultades en la traducción al español de métodos musicales son las dificultades textuales y pragmáticas.

2.5. Variables e indicadores

- a) Dificultades textuales:

Terminología musical:

- Neologismos: Palabras o series de palabras nuevas o de reciente aparición. Por lo general se encuentran presentes debido a la aparición de nuevos conceptos o géneros dentro de la música.
- Colocaciones: Palabras que siempre van acompañadas de un grupo específico de palabras complementarias
- Préstamos: Palabras de otro idioma que se mantienen en su forma original por falta de una traducción adecuada, o por falta de necesidad de traducir.

Superestructura textual (Elementos visuales no lingüísticos):

- Notación musical (Partituras, tablaturas, etc.): Elementos gráficos que representan música en sí. Si bien hay una fuerte discusión con respecto a si las tablaturas son una verdadera representación de la música, estas serán consideradas en el presente trabajo.
- Gráficos: Representaciones gráficas como esquemas que sirven para ilustrar mejor o resumir algunos conceptos.
- Fotos: Imágenes que sirven como ilustración
- Diagramas: Representaciones gráficas que ilustran mejor un concepto, al igual que los gráficos.

b) Dificultades pragmáticas:

- Implicaturas: Información implícita producto del ordenamientos de los conocimientos de una ciencia o disciplina en particular. En este caso en particular, podemos considerar los nombres de las notas en inglés y sus equivalentes en español. Por ejemplo, C en inglés es la nota do.

CAPÍTULO III

INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA MUSICAL

La teoría musical es el estudio de cómo se escribe e interpreta la música. Esta incluye los elementos básicos de la música como ritmo, armonía, melodía, forma, etc., así como aspectos más avanzados. En el presente capítulo trataremos de manera breve y general, pero muy clara algunos aspectos de la teoría musical.

3.1. Nociones básicas

3.1.1 Aspectos de la música

El concepto de los aspectos tradicionales de la música está influenciado por la música clásica europea, estos son: melodía, armonía, ritmo, tono, forma, tempo y dinámica. White (1976) propone ritmo, melodía, armonía y sonido, el que incluye timbre, dinámica y textura. A continuación una descripción de cada uno:

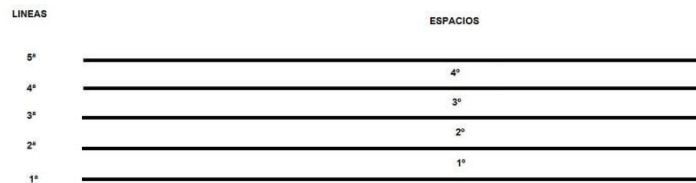
- Melodía: Sucesión de notas interpretadas como una unidad. Notas que ascienden, descienden, o son las mismas mediante el uso de tonos y repeticiones.
- Armonía: Relación entre dos o más sonidos, simultáneos o seguidos.
- Ritmo: Variación de la acentuación de sonidos en el tiempo.
- Tono: Timbre. Calidad del sonido.
- Forma: Estructura de una pieza musical.

- Tempo: Velocidad de una pieza musical. Qué tan rápido o lento va una forma musical.
- Dinámica: Graduaciones de la intensidad del sonido.

Otros autores, como Owen (2000), profundizan aun más en los aspectos del sonido: altura, timbre, intensidad y duración. No profundizaremos en ese aspecto por no ser relevante para nuestra investigación.

3.1.2. Notación musical

Para escribir música, se emplea el pentagrama, el cual consta de cinco líneas y cuatro espacios.



A continuación, necesitamos las claves, las cuales nos permitirán conocer la altura y el nombre de las notas que escribiremos en el pentagrama.



(De izquierda a derecha, clave de do, clave de fa y clave de sol)

- La clave de do es de muy poco uso, solo algunos instrumentos como las violas lo emplean. Esta marca el do central a partir de la tercera línea.
- La clave de fa es empleada por instrumentos de registro grave como el contrabajo o el chelo. Marca la nota fa debajo del do central a partir de la cuarta línea.
- La clave de sol es la más empleada. Marca la nota sol por encima del do central en la segunda línea.

Para comprender el uso de las claves, observemos esta escala de do mayor escrita en clave de sol.



Como se puede observar, las notas dependen de la clave de sol para poder establecer su nombre. De tener la misma figura pero con otra clave, como la clave de fa, las notas serían distintas.

Ahora que sabemos cómo leer las notas en el pentagrama (altura), pasemos a examinar las figuras musicales, las que determinan la duración de las notas. Las más comunes son:

REDONDA	BLANCA	NEGRA	CORCHEA	SEMICORCHEA
4	2	1	1/2	1/4

(Las figuras musicales junto con sus silencios y duración)

- Redonda: Dura cuatro tiempos. La de mayor duración.

- Blanca: Dura dos tiempos.
- Negra: Dura un tiempo.
- Corchea: Dura medio tiempo.
- Semicorchea: Dura un cuarto de tiempo.

Como la música no es solo sonido, sino también silencio; estas figuras tienen sus equivalentes en silencios.

Ahora ya sabemos leer las notas y su duración, podemos pasar al siguiente tema, la métrica musical.

El compás es la unidad métrica que agrupa las figuras musicales en grupos de misma duración e indica cuántas unidades van en cada grupo. Cada compás está separado por las barras de compás.



(Ejemplo de un compás de 4/4)

El compás más común es el de 4/4 (cuatro cuartos), que indica 4 unidades de negras por compás.

Por último, explicaremos el concepto de armadura. La armadura se coloca después de la clave y antes del compás. Sirve para establecer la tonalidad de una pieza musical. Una partitura sin armadura está en la tonalidad de do mayor o la menor.



(Pieza musical en si bemol mayor)

Ya tenemos una idea básica de cómo leer pentagramas. A continuación, ampliaremos sobre las notas.

3.1.3 Sistema tonal y nombres de notas

El sistema tonal estándar divide la octava (la sucesión de sonidos desde un sonido en particular hasta su equivalente más agudo) en doce sonidos. La distancia o diferencia sonora entre cada uno de estos sonidos lleva el nombre de semitono. Para entender mejor este concepto, en el piano existe un semitono de distancia entre teclas contiguas, así como en los instrumentos de cuerda con trastes (como la guitarra) existe un semitono de distancia entre trastes contiguos.

Otro concepto importante es el de tono, el cual equivale a dos semitonos. Es preciso aclarar estos conceptos porque serán básicos para una mejor comprensión de los conceptos que se desarrollarán más adelante.

En el piano, las teclas blancas representan a las siete notas *naturales*: do, re, mi, fa, sol, la y si. Estas notas pueden ser modificadas con alteraciones, sostenido (#) (aumenta un semitono) y bemol (b) (reduce un semitono), las cuales son las cinco teclas negras del piano. El nombre de las alteraciones depende de la nota que afectan, por ejemplo, la tecla negra entre do y re es do sostenido (porque está un semitono arriba de do) y re bemol, (porque está un semitono debajo de re) a la vez.

Por lo tanto, las doce notas en el sistema tonal dodecafónico son: do, do sostenido/re bemol, re, re sostenido/mi bemol, mi, fa, fa sostenido/sol bemol, sol, sol sostenido/la bemol, la, la sostenido/si bemol, y si.

Debemos mencionar, para fines de este estudio, que si bien en español (y en otras lenguas romances como el italiano y el francés) estas notas tienen nombres propios, no es así en el sistema de notación musical anglosajón, derivado de la notación griega, la cual nombraba a las notas con letras, desde alfa hasta gamma.

El nombre de las notas en la notación anglosajona es (partiendo desde do): C, D, E, F, G, A y B. Siempre en mayúscula. Las alteraciones llevan el nombre de *sharp* (sostenido) y *flat* (bemol).

3.2. Conceptos musicales

3.2.1. Intervalos y la escala mayor

Hemos visto el concepto de semitono y tono como distancias entre sonidos, pero en armonía se habla de intervalos, distancias entre sonidos mejor definidas. Tomando como punto de partida a do como tónica (nota principal de una escala), tenemos:

- De do a do sostenido/re bemol: segunda menor (un semitono)
- De do a re: segunda mayor (un tono)
- De do a re sostenido/mi bemol: tercera menor (un tono y medio)
- De do a mi: tercera mayor (dos tonos)
- De do a fa: cuarta justa (dos tonos y medio)
- De do a fa sostenido/sol bemol: tritono, cuarta aumentada o quinta disminuida (tres tonos)
- De do a sol: quinta justa (tres tonos y medio)
- De do a sol sostenido/la bemol: sexta menor o quinta aumentada (cuatro tonos)
- De do a la: sexta mayor (cuatro tonos y medio)
- De do a la sostenido/si bemol: séptima menor o sexta aumentada (cinco tonos)
- De do a si: séptima mayor (cinco tonos y medio)
- De do a do: octava (más arriba) (seis tonos)

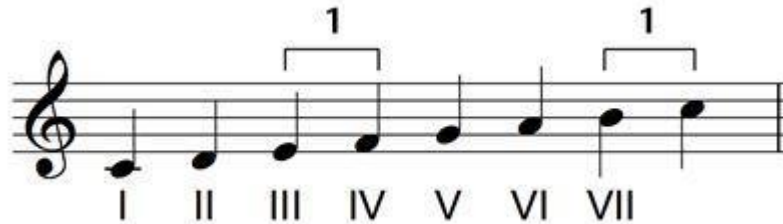
Conocer los nombres de los intervalos es importante porque formaremos escalas y acordes o incluso transpondremos música basándonos en ellos.

Como ejemplo, veremos la escala mayor y los intervalos que la conforman. La escala mayor es una secuencia de 7 notas seguidas.

Tomamos como ejemplo la escala mayor de do porque no contiene alteraciones. La escala mayor de do está conformada por do, re, mi, fa, sol, la y si. Por lo tanto una escala mayor está conformada por los intervalos de:

- Segunda mayor: De do a re
- Tercera mayor: De do a mi
- Cuarta justa: De do a fa
- Quinta justa: De do a sol

- Sexta mayor: De do a la
- Sétima mayor: De do a si



Para analizar mejor las relaciones entre notas en escalas, las notas de una escala reciben el nombre de grados; así, en este caso, do es el I grado; re, el II grado; mi, el III grado y así hasta el VII grado. Esto también resulta útil para la formación de acordes.

Ahora que conocemos los intervalos necesarios para formar una escala mayor, contamos con un patrón que siempre se repetirá y nos servirá para formar una escala mayor tomando cualquier nota como tónica.

Por ejemplo, tomemos como tónica a si bemol y apliquemos los intervalos que conforman la escala mayor:

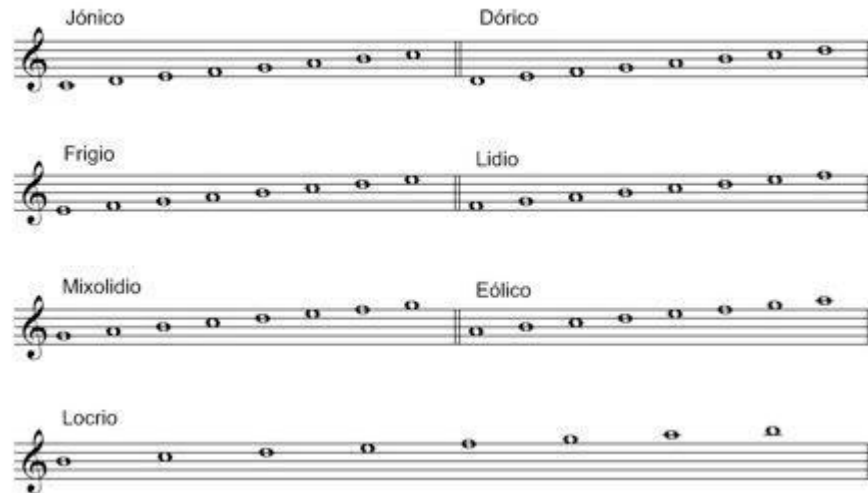
- Si bemol + segunda mayor: do (II grado)
- Si bemol + tercera mayor: re (III grado)
- Si bemol + cuarta justa: mi bemol (IV grado)
- Si bemol + quinta justa: fa (V grado)
- Si bemol + sexta mayor: sol (VI grado)
- Si bemol + sétima mayor: la (VII grado)

La escala de si bemol mayor está conformada por si bemol, re, mi bemol, fa, sol y la.

3.2.2. Los modos mayores

Como hemos visto, la escala mayor tiene 7 grados y tiene la misma forma siempre. Pero, ¿qué pasa si tocamos las mismas notas no desde la tónica, sino desde los demás grados? Es decir, tocar las notas de la escala de do mayor pero desde re,

mi, fa, sol, la y si. Esto nos da un total de 7 escalas o modos derivados de la escala mayor.



- Jónico (o escala mayor), desde do (I grado)
- Dórico, desde re (II grado)
- Frigio, desde mi (III grado)
- Lidio, desde fa (IV grado)
- Mixolidio, desde sol (V grado)
- Eólico (o escala menor natural), desde la (VI grado)
- Locrio, desde si (VII grado)

Veamos ahora al VI grado. Este grado es considerado como la tonalidad relativa menor, en el caso de do mayor, es la. La escala de la menor natural comparte las mismas notas de la escala de do mayor y está formada por los intervalos de:

- Segunda mayor: De la a si
- Tercera menor: De la a do
- Cuarta justa: De la a re
- Quinta justa: De la a mi
- Sexta menor: De la a fa
- Séptima menor: De la a sol

Esas escalas, mayor y menor natural son importantes para recordar con más facilidad los demás modos:

- El modo dórico es una escala menor con sexta mayor.
- El modo frigio es una escala menor con segunda menor.
- El modo lidio es una escala mayor con cuarta aumentada.
- El modo mixolidio es una escala mayor con séptima menor.
- El modo locrio es una escala menor con segunda menor y quinta disminuida.

3.2.3. Acordes – Triadas y cuatríadas

No solo se puede tocar intervalos individualmente, uno luego de otro, sino que también al mismo tiempo. Los acordes son notas tocadas a la vez. Se construyen por intervalos de terceras. Un acorde en su forma más básica es una triada, es decir, un acorde de tres notas. Hay cuatro posibles combinaciones de triadas:

- Triada mayor: Formada por tónica (nota principal y que da nombre al acorde), tercera mayor y quinta justa.
- Triada menor: Formada por tónica, tercera menor y quinta justa.
- Triada aumentada: Formada por tónica, tercera mayor y quinta aumentada.
- Triada disminuida: Formada por tónica, tercera menor y quinta disminuida.

Si añadimos una tercera más a estas triadas, obtenemos acordes de cuatro notas, llamados cuatríadas. Estos acordes son más densos por tener un sonido adicional. Trataremos brevemente las cuatríadas más empleadas y comunes:

- Acorde de séptima mayor: Formado por tónica, tercera mayor, quinta justa y séptima mayor.
- Acorde de séptima menor: Formado por tónica, tercera menor, quinta justa y séptima menor.
- Acorde de séptima dominante: Formado por tónica, tercera mayor, quinta justa y séptima menor.

Adicionalmente, si se aumenta una tercera a partir del séptimo grado, obtendremos notas más allá de la octava, las cuales se llaman tensiones.

3.3. Otros tipos de notación musical

3.3.1. Cifrado

Ahora ya conocemos varios aspectos básicos de la música, como las partes de una partitura, las notas y cómo se forman los acordes. Podemos (y entendemos) conceptos de música de tal manera que podemos leer partituras. Sin embargo, existe un tipo de notación musical muy popular y bastante empleado, el cifrado. Por lo general, en el cifrado se escriben solo los acordes, ya sea una canción con letra o una instrumental.

Hey Jude

F C C7 F
Hey Jude, don't make it bad. Take a sad song and make it better.
Bb F
Remember, to let her into your heart.
C F
Then you can start, to make it better.

(Cifrado del primer verso de *Hey Jude*)

$\frac{4}{4}$ Cm7	/:	Fm7	/:	
Dø7	G7b9	Cm7	/:	
Ebm7	Ab7	DΔ7	/:	
Dø7	G7b9	Cm7	Dø7 G7b9	

(Cifrado del estándar de jazz *Blue Bossa*)

ALL THE THINGS YOU ARE

The image shows the first 8 measures of the jazz standard 'All The Things You Are'. The music is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notation is split into two staves. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Chord symbols are written above the notes: F#m7, Bbm7, Eb7, AbMaj7, D#Maj7, G7, and CMaj7.

(Cifrado y melodía de los primeros 8 compases del estándar de jazz *All The Things You Are*)

Los nombres de los acordes siempre se escriben como en el sistema de notación anglosajón, en letras y en mayúsculas. Pero debemos ampliar algunos símbolos usados en el cifrado para poder leerlo. A continuación, los tipos de acordes y cómo leerlos:

Acordes mayores:

- El nombre de la nota solo o Maj: acorde mayor. Ejemplo: CMaj (do mayor), G# (sol sostenido mayor).
- M7, maj7 o Δ: acorde de séptima mayor. Ejemplo: Dmaj7 (re mayor séptima), F#Δ (fa sostenido mayor séptima).

Acordes menores:

- min o m (minúscula): acorde menor. Ejemplo: Em (mi menor), Bbmin (si bemol menor).
- -7, min7 o m7: acorde de séptima menor: Ejemplo: A-7 (la menor séptima), Bm7 (si menor séptima).
- m7b5, min7b5, m7(b5), min7(b5), ø7 o ø: acorde de séptima menor con quinta disminuida o acorde semidisminuido (este último nombre es más común). Ejemplo: Dm7(b5) (re menor séptima con quinta disminuida), Bø (si semidisminuido).

Acordes dominantes:

- 7: Acorde de sétima (dominante). Ejemplo: Eb7 (mi bemol sétima), A7 (la sétima)

Acordes disminuidos:

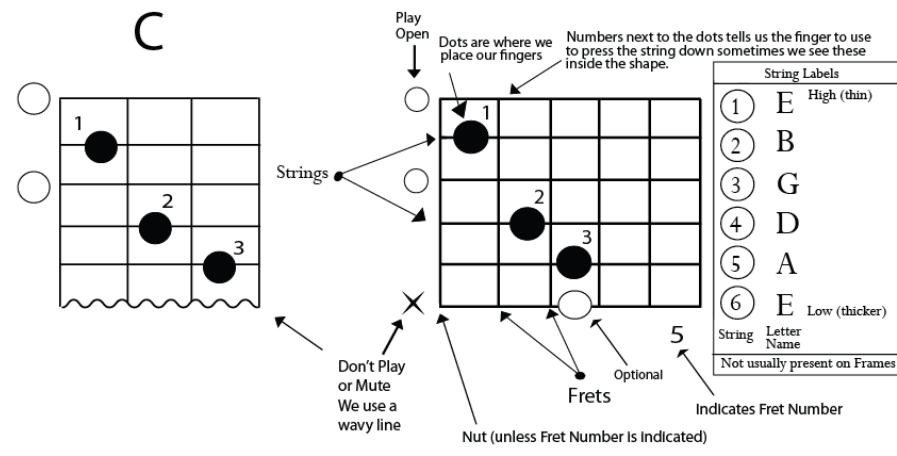
- dim o °: Acorde disminuido. Ejemplo: B° (si disminuido), Ebdim (mi bemol disminuido).
- dim7 o °7: Acorde disminuido sétima. Ejemplo: Fdim7 (fa disminuido sétima), G°7 (sol disminuido sétima).

Acordes aumentados:

- aug o +: Acorde aumentado. Ejemplo: Caug (do aumentado), D#+ (re sostenido aumentado).
- aug7 o +7: Acorde aumentado sétima. Ejemplo: Gaug7 (do aumentado sétima), Bb+7 (si bemol aumentado sétima).

3.3.2. Diagramas de acordes para instrumentos de cuerda

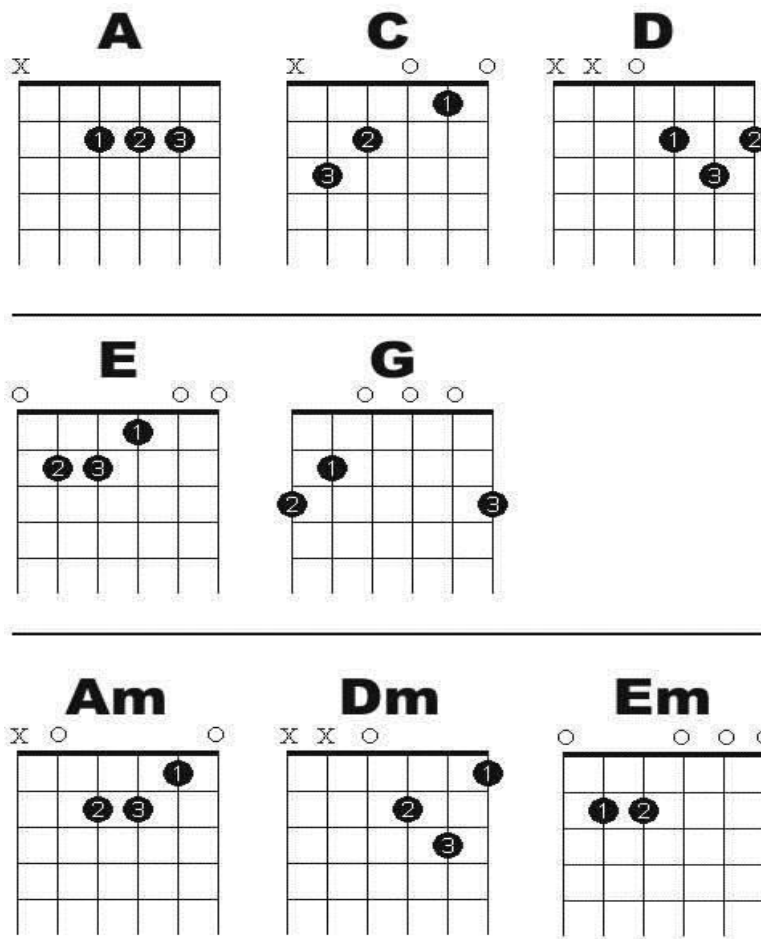
Existe un tipo de cifrado especial para instrumentos de cuerda, especialmente la guitarra, en el cual se muestra un gráfico que representa al diapasón del instrumento, junto con las cuerdas y los trastes. Observemos la siguiente imagen.



Como vemos, existe todo un proceso para poder interpretar (y ejecutar) lo presentado en dicho diagrama. Las líneas horizontales son seis y representan a las cuerdas de la guitarra. Los espacios cuadrados representan a los trastes. Los puntos negros indican dónde poner nuestros dedos y los números sobre estos indican qué

dedos debemos usar. Los puntos blancos indican que dicha cuerda debe sonar al aire. Una X representa una cuerda que no se debe tocar o se debe apagar. Asimismo, si observamos un número fuera del gráfico, este indica el número de traste en el que está representado el gráfico.

Este tipo de cifrado es muy sencillo de aprender y funciona como método de aprendizaje para guitarristas principiantes. Estos pueden aprender a tocar sus primeros acordes sin tener que saber cómo leer música, ya que se guían de los gráficos.

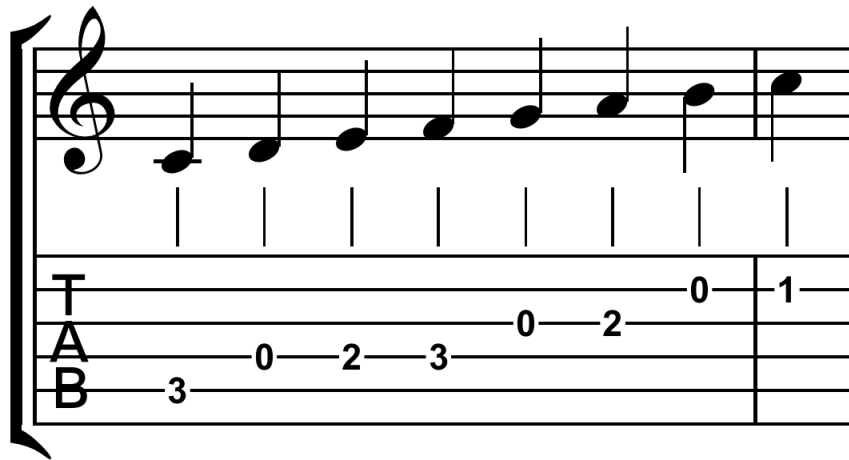


(Acordes mayores y menores básicos, con notas al aire)

3.3.3. Tablatura

La tablatura o tab es un tipo de notación musical que indica la posición de los dedos para ejecutar sonidos en un instrumento (especialmente un instrumento de cuerda y con trastes) en vez de indicar notas musicales. Su uso se remonta a alrededor del año 1300, cuando aparecieron tablaturas para órgano.

La notación musical estándar (pentagrama) representa el ritmo, duración y altura de cada nota, pero la tablatura solo indica cómo uno debe colocar los dedos para generar un sonido en el instrumento. La tablatura para instrumentos de cuerda se basa en un diagrama que representa el diapasón y las cuerdas, la tablatura para teclado representa las teclas, y la tablatura para instrumentos de viento madera indica qué agujeros deben abrirse o taparse.



(Notación estándar y tablatura para guitarra de la escala do mayor)

Actualmente, las tablaturas son empleadas por una gran cantidad de aficionados, ya que son fáciles de leer y no se necesita leer música, lo cual puede ser tedioso para muchos. Como apreciamos en el gráfico anterior, uno solo pisa con los dedos los trastes indicados en la tablatura y ya puede tocar la escala de do mayor.

Una parte de músicos académicos están en contra de esta práctica, ya que es muy limitada y solo sirve para un instrumento en particular. A diferencia de la tablatura, una nota en una partitura siempre va a ser la misma nota y puede ser interpretada en cualquier instrumento.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE DATOS

4.1 Análisis extratextual

4.1.1. Sobre la obra

En primer lugar, es necesario hacer una distinción del término “método musical” para el presente trabajo. Para este fin, debemos diferenciar los dos conceptos de “método”: el primero relacionado a una clasificación textual, que usaremos para el presente trabajo; y el segundo, más relacionado con metodología, está reservado para la pedagogía y no va con nuestra línea de investigación.

Para Jorquera (2004), quien nos proporciona una gran parte de esta información, los métodos son textos monográficos, cuya función es facilitar el aprendizaje de una determinada materia (música, en este caso en particular) mediante ejercicios ordenados por dificultad creciente.

Como también lo menciona Jorquera, los métodos evolucionaron desde manuales sobre aprendizaje instrumental o vocal hasta textos con un concepto de la enseñanza-aprendizaje de lo expuesto en el texto (metodologías, más que métodos en este caso, tales como el método Orff, Suzuki, Yamaha, etc.), pasando por textos con ejercicios metódicos y otros con recomendaciones, composiciones y ejercicios personalizados de autoridades en la música.

Si bien la población de la que hemos extraído las muestras está conformada por textos de la década de los 90, el tema principal es la música popular contemporánea, derivada en su gran mayoría de las posibilidades melódicas y armónicas del *jazz*, lo que la distingue de la música clásica occidental.

Para el presente trabajo consideraremos a los métodos como textos de aprendizaje autónomo sobre música contemporánea.

4.1.2. Sobre los autores de las muestras empleadas (en orden de las muestras)

Nelson Faria (Autor de *The Brazilian Guitar Book*: muestras 1, 2, 3)

Guitarrista, arreglista y compositor. Nació en Belo Horizonte, MG en 1963 y de muy pequeño se mudó a Brasilia, DF, donde aprendió a tocar la guitarra.

En 1983, viajó a Los Ángeles para estudiar en el Guitar Institute of Technology, donde estudió con Joe Pass, Scott Henderson, Frank Gambale, entre otros. Luego regresó a Brasil, donde dictó varios talleres, clínicas y seminarios, además de escribir libros sobre improvisación y técnica de guitarra.

Ha tocado en más de 30 países y ha trabajado con artistas como Joao Bosco, Till Broenner, Ivan Lins, Gonzalo Rubacalba, Milton Nascimento, Paulo Moura, Leila Pinheiro, Leny Andrade, Wagner, Tiso, entre otros.

Enseñó durante 12 años en la Universidade Estácio de Sá (Brasil) y en 2010 viajó a Suecia para desempeñarse como profesor auxiliar en la Universidad Örebro. Ha dictado clínicas en escuelas de música de EE.UU., Europa y Asia.

Finamente, como arreglista, ha trabajado con una gran cantidad de orquestas, entre las que destacan la Orquesta Jazz Sinfonica (Sao Paulo), KMH Jazz Orchestra (Suecia), CODARTS Jazz Orchestra (Países Bajos), Orquesta Bons Fluidos, UMO Jazz Orchestra (Finlandia) y Hr-Bigband (Alemania)

Mark Levine (Autor de *The Jazz Theory Book*: muestras 4, 5, 6)

Pianista de *jazz*, trombonista, compositor, escritor y educador. Ha tocado con Dizzy Gillespie, Woody Shaw, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Tito Puente, Bobby Hutcherson, entre otros.

Su interés en el *latin jazz* lo llevó a trabajar con Mongo Santamaria, Willie Bobo, Moacir Santos, Francisco Aguabella, Pete Escovedo y Cal Tjader.

Continuó cultivando el lado *latin* de su arte, estudió en el Centro Nacional de Escuela de Arte, en La Habana, Cuba, en 1997.

Como educador, ha escrito tres libros muy populares: *The Jazz Piano Book*, *The Jazz Theory Book* y *The Drop 2 Book*.

Fue nominado al Grammy por Mejor Grabación de Latin Jazz en 2003 por su disco *Isla*. También fue nominado a un Latin Grammy en 2010 por su disco *Off & On: The Music of Moacir Santos*.

Scott Henderson (Autor de *Jazz Guitar Chord System*: muestras 7, 8 y 9)

Guitarrista de *jazz fusion* y *blues*. Empezó a tocar guitarra desde muy pequeño ya que creció en un área donde el *blues-rock* estaba en su máxima expresión. Henderson fue influenciado por Jimmy Page, Jeff Beck, Jimi Hendrix, Ritchie Blackmore, y su guitarrista favorito de *blues*, Albert King.

Estudió en Florida Atlantic University, luego se mudó a Los Ángeles donde tocó y grabó con Chick Corea's Elektric Band, el violinista Jean-Luc Ponty, el bajista Jeff Berlin y Players, además, fue guitarrista de Joe Zawinul, exmiembro de Weather Report.

Los proyectos de Henderson son la banda Tribal Tech, formada en 1984 con el bajista Gary Willis y Vital Tech Tones, un trío con el bajista Victor Wooten y Steve Smith en la batería. Asimismo, a partir del 2011, se fue de gira con el bajista Jeff Berlin y el legendario baterista Dennis Chambers, con este trío lanzó un disco en octubre de 2012.

Como es a menudo en el caso con un músico del nivel de Henderson, la demanda es alta y comparte su conocimiento con la generación actual de guitarristas. Enseña

en Musician's Institute, en Hollywood, y ha escrito artículos para revistas como *Guitar Player*, *Guitar World* y *Guitar School*. Ha grabado dos videos instruccionales para Alfred Publishing y además de sus libros de transcripciones, ha publicado un libro *Jazz Guitar Chord System*, un método revolucionario para explorar las pluralidades de la armonía del *jazz*.

John Patitucci (Autor de *Electric Bass 2*: muestras 10, 11, 12)

Bajista y contrabajista de *jazz*. Nació en 1959. Estudió contrabajo clásico en San Francisco State University y en Long Beach State University. En 1980, continuó su carrera en Los Ángeles como músico de sesión y artista de *jazz*.

Como músico de estudio, John ha tocado en una gran cantidad de álbums y para artistas como B.B. King, Bonnie Raitt, Chick Corea, Wayne Shorter, George Benson, Dizzy Gillespie, Was Not Was, Dave Grusin, Natalie Cole y Bon Jovi. Como intérprete, ha tocado en todo el mundo con su banda, y con luminarias del *jazz* como Chick Corea, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Stan Getz, Wynton Marsalis, Joshua Redman, Michael Brecker, Randy Brecker, Freddie Hubbard, Tony Williams, Hubert Laws, Mulgrew Miller, James Williams, así como una gran cantidad de artistas pop y de música brasileña.

Asimismo, ha trabajado con compositores de bandas sonoras de películas como Jerry Goldsmith, Ry Cooder, James Newton Howard, Dave Grusin, Henry Mancini, John Williams, Mark Ishan, Michel Colombier, Carter Burwell y Howard Shore.

Desde 1985, su colaboración con Chick Corea le ha traído una admiración mundial y lo ha puesto al frente del mundo del *jazz*. Sus discos con Chick Corea's Elektric Band y Akoustic Band, y sus discos como solista bajo el sello de GRP Records le han brindado dos premios Grammy (uno como intérprete y otro como compositor) y ocho nominaciones al Grammy.

Ha dictado varios seminarios sobre interpretación y composición en prestigiosas escuelas de música del mundo y es actualmente el Director Artístico de Bass Collective, una nueva escuela de música para bajistas en Nueva York. John también

pertenece al The Thelonius Monk Institute of Jazz y también enseñó en el programa Betty Carter Jazz Ahead en Washington, D.C. en 2000.

4.2 Modelo de análisis

En vista que las muestras extraídas presentan terminología musical y elementos visuales no lingüísticos como notaciones musicales (partituras, tablaturas, etc.) y gráficos, se ha construido el siguiente modelo de análisis.

1. Identificación de dificultades.			
a) Dificultad textual			Observaciones
Terminología	Variación conceptual		
	Fraseología especializada		
Superestructura	Diagramas		
	Partituras		
	Recursos icónicos		
a) Problema pragmático			
Sobreentendido	Notas musicales		
	Nombres de intervalos		
2. Alternativa de solución			
Dificultades		Estrategias	
TO:		Estrategias de intervención a nivel textual	
		Préstamo	Recuperación
		Calco	de equivalente
		Reproducción literal	Equivalencia

TM1:	Estrategias de intervención pragmática	
	Explicitación	Adaptación
TM2:	Ampliación	
	Reducción	
3. Evaluación de la propuesta de traducción		
Verificación	Documentación	
	Consulta con especialista	
Verosimilitud	Naturalidad	
Adecuación situacional	Finalidad instructiva	
Orientación de valores	Capacidad de comprensión del receptor	

Como parte del proceso de evaluación de la propuesta, se consultó con cuatro especialistas con amplia experiencia en la música, ya sea como intérpretes, productores o arreglistas y que además se dedican a la docencia. (Ver anexo: Especialistas consultados)

4.3. Análisis y traducción de muestras

Muestra 1:

Basic Pattern:

On the guitar, the right hand patterns are basically simulations of a samba ensemble rhythmic section. Notice that the syncopation is usually done with the right hand fingers 1, 2, and 3 (playing the top voices of the chord), while the bass note (played with the right hand thumb) comes on the beat.



The bass line keeps switching between the root and the fifth of the chord, and it's a better choice to play the fifth below the root. If the bass note is already placed on the 6th string, you may keep the same note for the whole measure. (*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Syncopation*: Recurso rítmico que da la sensación de que el ritmo se pierde debido a un acento no esperado en un tiempo débil.
- *Bass note*: Nota más grave de un acorde.
- *Come on the beat*: Expresión que significa que la nota que será tocada va a ser tocada en un tiempo fuerte del compás.
- *Root*: Tónica de un acorde, la nota principal y de la cual toma el nombre.
- *Fifth*: Intervalo de quinta justa.
- *Measure*: Unidad métrica musical.

De superestructura, por la notación musical que complementa la información del texto.

2. Alternativa de solución

- Para *syncopation*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *síncopa*.
- Para *bass note*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *bajo*.
- Para *come on the beat*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la adaptación: caer a tiempo.
- Para *root*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tónica*. Si bien también existe el término *fundamental* para este término, este es más usado en un contexto clásico.

- Para *fifth*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *quinta*.
- Para *measure*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *compás*.
- Para la notación musical que acompaña al texto, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar la imagen.

Propuesta de traducción

Patrón básico:

En la guitarra, los patrones de la mano derecha básicamente imitan a una sección rítmica de samba. Observa que la síncopa se hace por lo general con los dedos 1, 2 y 3 de la mano derecha (los que tocan las notas agudas del acorde) mientras que el bajo (tocado con el pulgar derecho) cae a tiempo.



El bajo alterna entre la tónica y la quinta del acorde, y es mejor tocar la quinta debajo de la tónica. Si el bajo ya se toca en la sexta cuerda, puedes tocar la misma nota durante todo el compás.

3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://musicalico.blogspot.com/2010/04/sincopa.html>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/acordes/index.php>

<http://www.guitarristas.info/foros/curso-introduccion-bossanova-i/14904>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 2

Variation #2

Here we have a pattern in the style of Joao Bosco. Joao Bosco is a very important name in the Brazilian music scene. He became famous by his special “*ginga*” (jin-gah) on right hand patterns. Notice again the use of hi and low voices in the chord changes.



You can also play “variation #2” with an 8th note syncopation on the first beat.



(*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *8th note syncopation*: Síncopa que se da, en este caso, con una corchea.
- *Beat*: Unidad básica de medida del tiempo.

Terminológicas, por variación conceptual:

- *Hi and low voices*: Notas (voces) agudas y graves de un acorde.

2. Alternativa de solución

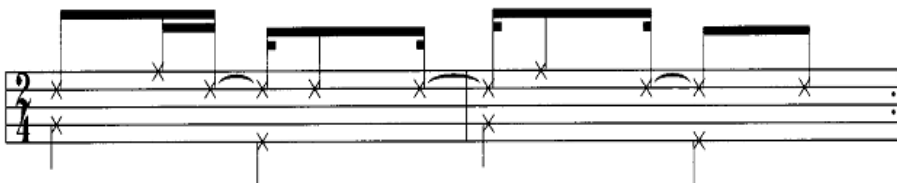
- Para *hi and low voices*, empleamos una técnica de intervención pragmática, la adaptación: *notas agudas y graves*.
- Para *8th note syncopation*, empleamos una técnica de intervención textual, la equivalencia: *síncopa de corchea*.

- Para *beat*, empleamos una técnica de intervención textual, la equivalencia: *tiempo*.

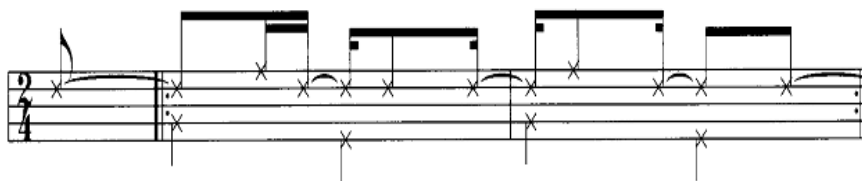
Propuesta de traducción

Variación #2

Aquí tenemos un patrón al estilo de Joao Bosco. Joao Bosco es un personaje muy importante en la escena musical brasileña. Se hizo famoso por su uso especial de “ginga” en patrones de mano derecha. Observa una vez más el uso de notas agudas y graves en los cambios de acorde.



También puedes tocar la variación #2 con una síncopa de corchea en el primer tiempo.



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas de Internet:

<http://www.lovemusiclovedance.com/syncopat.htm>

<http://www.teoria.com/referencia/s/sincopa.php?l=S>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 3

Bossa Nova

GENERAL OUTLINE:

Very influenced by jazz melodies and harmonies, the bossa nova is played like a “soft” samba, with a simplified rhythmic section, and more elaborated harmonies.

From the south east of Brazil, more specifically Rio de Janeiro, the bossa nova reached its apogee in the late fifties and is more well known internationally than most forms of Brazilian music.

Antonio Carlos Jobim (as a composer) and Joao Gilberto (primarily as a singer and guitarist) are the most important artists in bossa nova. Their first important recording was “Chega de Saudade” (March 1959).

Musical Characteristics:

Certain harmonic progressions have almost become “clichés” since the advent of the bossa nova, such as the shifting of major and minor modes in a tonic-dominant relationship (e.g. Gm7 to Cmaj7) and harmonic substitutions for the classic II-V-I, using minor 6 and diminished chords. (*The Brazilian Guitar Book*, Nelson Faria, 1995)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Major and minor modes*: Modos derivados de la escala mayor y menor melódica.
- *Tonic-dominant relationship*: Relación que existe entre tónica y dominante.
- *Harmonic substitution*: Acorde que sustituye a un acorde original para darle un sonido diferente.
- *Min 6 (chord)*: Acorde formado por una triada menor (tónica, tercera menor, quinta justa) y sexta mayor.
- *Diminished chord*: Acorde formado por una triada disminuida: tónica, tercera menor y quinta disminuida.

2. Alternativa de solución

- Para *major and minor modes*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *modos mayores y menores*.
- Para *tonic-dominant relationship*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *relación entre tónica y dominante*.
- Para *harmonic substitution*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *sustitución armónica*.
- Para *min 6*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde menor con sexta*.
- Para *diminished chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde disminuido*.

Propuesta de traducción

Bossa nova

DESCRIPCIÓN GENERAL:

La *bossa nova*, bastante influenciada por las melodías y armonías del *jazz*, se interpreta como una samba “suave”, con una sección rítmica simple y armonías más elaboradas.

Originaria del sudeste de Brasil, específicamente Río de Janeiro, la *bossa nova* alcanzó su apogeo a finales de la década de los 50 y es uno de los estilos de música brasileña más conocidos a nivel internacional.

Antonio Carlos Jobim (como compositor) y Joao Gilberto (principalmente como cantante y guitarrista) son los artistas más importantes de *bossa nova*. Su primera grabación notoria fue “Chega de Saudade” (marzo de 1959).

Características musicales:

Algunas progresiones armónicas casi se han convertido en “clichés” desde la aparición de la *bossa nova*, como el cambio de modos mayores y menores en una relación entre tónica y dominante (ejemplo: Gm7 a Cmaj7), así como sustituciones armónicas para el clásico II-V-I mediante el uso de acordes menores con sexta y acordes disminuidos.

3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/aprendizaje/funciones/index.php>

<http://elblogdelaeducacionmusical.blogspot.com/2011/05/sustitucion-de-acordes.html>

<http://elclubdelautodidacta.es/wp/2012/01/construccion-de-acordes-6-sexta-y-menor-sexta/>

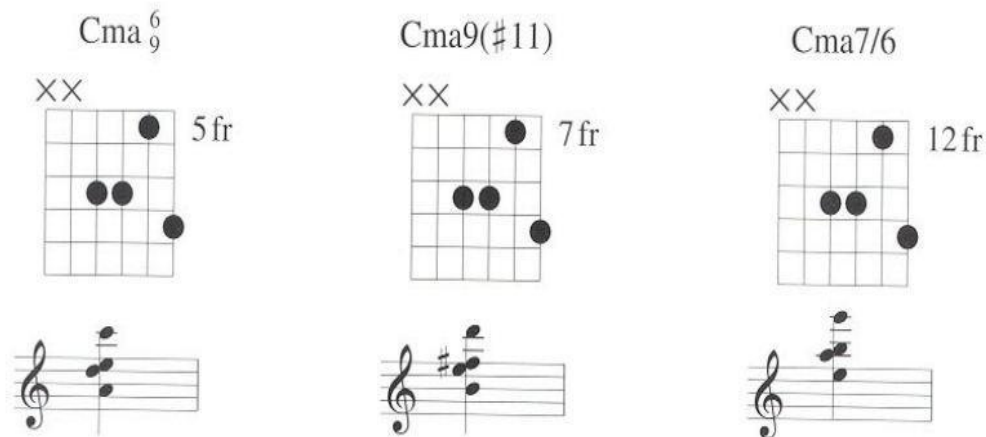
<http://gastonburgosguitarrista.blogspot.com/2013/02/sustitucion-de-acordes.html>

http://tocarpiano.about.com/od/chordskeys/a/dim_chords.htm

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 4

By utilizing different extensions on the major chord type, the following voicing enables you to play three different chords within the C major tonality.



(*Jazz Guitar Chord System*, Scott Henderson, 1998)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Extension*: Nota que se añade a un acorde, en terceras desde la séptima y más allá de la octava, para dar un sonido más amplio y denso al acorde.
- *Major chord type*: Acorde formado por una triada mayor (tónica, tercera mayor, quinta justa).
- *Voicing*: Distribución de las notas de un acorde y cómo serán ejecutadas de manera específica.
- *Tonality*: Sistema de relaciones jerárquicas entre tonos que giran alrededor de un tono central o tónica.

De superestructura, por los diagramas de acordes que acompañan y complementan la información.

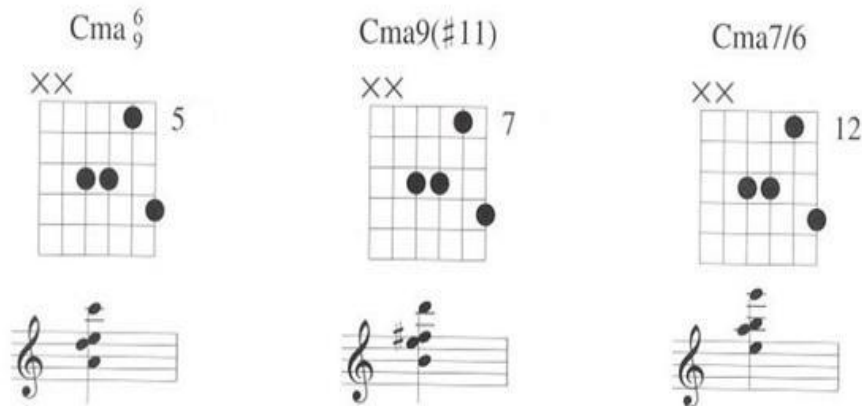
2. Alternativa de solución

- Para *extension*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tensión*.
- Para *voicing*, empleamos una estrategia de intervención textual, el préstamo: *voicing*. Si bien existe como *disposición* de un acorde, el término es raramente empleado, mientras que la mayoría entiende el término tal como está en inglés.

- Para *tonality*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tonalidad*.
- Para *major chord type*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la reducción. Se entiende que esta expresión se refiere al grupo de acordes mayores en general.
- Para el diagrama de acordes, empleamos Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar la imagen original.

Propuesta de traducción

El siguiente *voicing* permite tocar tres acordes distintos en la tonalidad de do mayor al usar diversas tensiones de acordes mayores.



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/mayores-triadas.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/funciones/tonica.php>

<http://www.guitarristas.info/foros/tensiones-acordes-9-11-13/207133>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 5

For C7alt., use a D \flat mi voicing:

D \flat mi $\frac{6}{9}$

C7(alt): $\flat 9$ - 3 - $\sharp 5$ - $\flat 7$ - $\sharp 9$

The D \flat mi $\frac{6}{9}$ chord is derived from D \flat melodic minor by combining the 1- $\flat 3$ -5 scale tones (D \flat -F \flat -A \flat) with the 6th and 9th (B \flat -E \flat) extensions. Notice that the F \flat and B \flat in the chord imply the 3rd and $\flat 7$ th of the underlying C7 chord. The D \flat mi $\frac{6}{9}$ includes the $\flat 9$, $\sharp 9$, and $\sharp 5$ extensions of the C7 chord, creating a strong altered dominant sound. (*Jazz Guitar Chord System*, Scott Henderson, 1998)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Melodic minor*: Escala menor con una séptima mayor.
- *Extension*: Nota que se añade a un acorde, en terceras desde la séptima y más allá de la octava, para dar un sonido más amplio y denso al acorde.

Terminológicas, por variación conceptual:

- *Scale tones*: Grados de una escala.

De superestructura, por el pentagrama y el diagrama de acorde que complementan la información brindada.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita propia de la especialidad:

Nombres de intervalos (en orden ascendente)

- 1: Tónica
- $\flat 3$: Tercera menor
- *3rd*: Tercera mayor
- 5: Quinta justa
- $\sharp 5$: Quinta aumentada

- *6th*: Sexta mayor
- *b7th*: Sétima menor
- *b9*: Novena bemol
- *9th*: Novena
- *#9*: Novena aumentada

Nombres de notas:

- *Db*: Re bemol
- *Fb*: Fa bemol
- *Ab*: La bemol
- *Eb*: Mi bemol
- *Bb*: Si bemol

2. Alternativa de solución

- Para *melodic minor*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *(escala) menor melódica*.
- Para *extension*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tensión*.
- Para *scale tones*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación. Emplearemos el término *grados* que es precisamente a lo que se refiere con *1*, *b3* y *5*.
- Para los nombres de los intervalos (*1*, *b3*, *3rd*, *5*, *#5*, *6th*, *b7th*, *b9*, *9th*, *#9* – 10 en total), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación. En este caso, y como veremos en algunos casos en las siguientes muestras, los intervalos se encuentran representados con números y algunas alteraciones (*b*, *#*).
- Para los nombres de las notas (*Db*, *Fb*, *Ab*, *Eb*, *Bb* – 5 en total), empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia.
- Para el pentagrama y el diagrama de acordes, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar la imagen original.

Propuesta de traducción

Para C7alt, usa Dbmi

El acorde Db mi6/9 proviene de la escala de re bemol menor melódica, al combinar los grados de tónica, tercera menor y quinta justa (re bemol, fa bemol, la bemol) con las tensiones de sexta y novena (si bemol y mi bemol). Observa que fa bemol y si bemol en este acorde cuentan representan a la tercera mayor y la séptima menor del acorde subyacente, C7. Db mi6/9 incluye las tensiones de novena bemol, novena aumentada y quinta aumentada de C7, lo que crea un intenso sonido dominante alterado.

3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/menor.php>

<http://www.guitarristas.info/foros/tensiones-acordes-9-11-13/207133>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 6

A good way to create minor voicings is to drop the root of a major chord down a third to the relative minor. For example, Gma7 becomes Emi9.

Gma7 (9)

Emi9 (11)

(*Jazz Guitar Chord System*, Scott Henderson, 1998)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas por fraseología especializada:

- *Voicing*: Distribución de las notas de un acorde y cómo serán ejecutadas de manera específica.
- *Root*: Tónica de un acorde, la nota principal y de la cual toma el nombre.
- *Major chord*: Acorde formado por una triada mayor: tónica, tercera mayor y quinta justa.
- *Third*: Intervalo de tercera.
- *Relative minor*: Escala menor que empieza desde el sexto grado de una escala mayor.

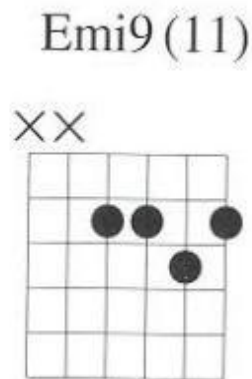
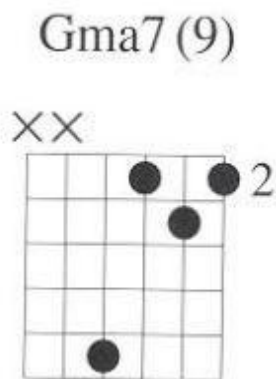
De superestructura, por contener diagramas de acordes que complementan la información proporcionada en el texto.

2. Alternativa de solución

- Para *voicing*, empleamos una estrategia de intervención textual, el préstamo. Dejaremos el término como *voicing* en el TM.
- Para *root*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tónica*.
- Para *major chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde mayor*.
- Para *third*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación. Debemos explicitar qué tipo de intervalo de tercera es (mayor o menor).
- Para *relative minor*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *(escala) menor relativa*.
- Para los diagramas de acordes, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar el diagrama de acordes.

Propuesta de traducción

Una buena manera de crear *voicings* menores es quitarle una tercera menor a la tónica de un acorde mayor, lo que la convierte en su relativa menor. Por ejemplo, Gma7 se convierte en Emi9.



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/260-como-componer-jazz-los-voicings-drop-2-drop-3-drop-4-y-drop-2-4.html>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/acordes/02-mayores.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/escalas/index.php>

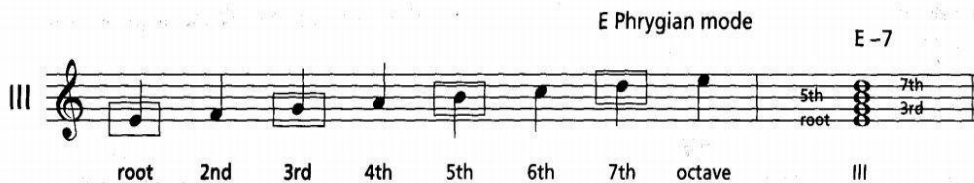
El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 7

III-VI-II-V

A common variation of I-VI-II-V is III-VI-II-V, a chord progression often used in turnarounds. In the key of C this would be E-7, A-7, D-7, G7. We haven't looked at the third mode yet, the source of the III chord, so let's do so in **figure 2-27**.

Figure 2-27



Putting a box around every other note gives us a chord with a root, minor 3rd, perfect 5th, and minor 7th; an E-7 chord, the III chord in the III-VI-II-V progression in the key of C.

The III chord derived from the Phrygian mode is structurally identical to the II and VI chords derived from the Dorian and Aeolian modes. All three appear to be minor 7th chords. When you study all seven notes of each mode in Chapter 3, however, you will find that the Phrygian mode is played most often on an entirely different chord-one that isn't even a minor 7th chord. (*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

1. Identificación de dificultades:

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Chord progression*: Sucesión de acordes.
- *Turnaround*: Progresión de acordes al final de una sección para entrar a una nueva, por lo general para regresar al inicio del tema.
- *Root*, Tónica de un acorde, la nota principal y de la cual toma el nombre.
- *Minor 3rd*: Intervalo de tercera menor.
- *Perfect 5th*: Intervalo de quinta justa.
- *Minor 7th*: Intervalo de séptima menor.
- *Key*: Nota principal y más importante de una serie de acordes.
- *Phrygian (mode)*: Modo de la escala mayor formado a partir del tercer grado.
- *Dorian (mode)*: Modo de la escala mayor formado a partir del segundo grado.
- *Aeolian (mode)*: Modo de la escala mayor formado a partir del sexto grado. También llamado escala menor natural.
- *Minor 7th chord*: Acorde formado por tónica, tercera menor, quinta justa y séptima menor.

De superestructura, la partitura que complementa la información brindada en el texto.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita para especialistas o conocedores de la especialidad

Nombres de notas:

- C: Do

2. Propuesta de traducción

- Para *chord progression*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *progresión de acordes*.

- Para *turnaround*, empleamos una estrategia de intervención textual, préstamo. Si bien este término cuenta con una equivalencia formal (*puente modulador*), resulta poco usado en la práctica, por lo que recurrimos al préstamo.
- Para *root*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tónica*.
- Para *minor 3rd*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tercera menor*.
- Para *perfect 5th*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *quinta justa*.
- Para *minor 7th*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *sétima menor*.
- Para *key*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tonalidad*.
- Para *Phrygian*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *(modo) frigio*.
- Para *Dorian*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *(modo) dórico*.
- Para *Aeolian*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *modo (eólico)*.
- Para *minor 7th chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde menor sétima*.
- Para la partitura, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permite modificar la imagen original.
- Para *C*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *do*.

Propuesta de traducción

III-VI-II-V

Una variación común de I-IV-II-V es III-VI-II-V, una progresión empleada de manera común en *turnarounds*. En la tonalidad de do, estos acordes son E-7, A-7, D-7 y G7. Aún no hemos explicado el tercer modo, el que forma el acorde III, así que hagámoslo en la figura 2.27.



Si tomamos la primera, tercera, quinta y la séptima nota, obtenemos un acorde formado por tónica, tercera menor, quinta justa y séptima menor. El acorde E-7. El acorde III en una progresión III-VI-II-V en do.

El acorde III, derivado del modo frigio, tiene una estructura idéntica a los acordes II y VI, derivados de los modos dórico y eólico respectivamente. Los tres parecen acordes menores séptima. Sin embargo, cuando expliquemos todas las siete notas de cada modo en el Capítulo III, notarás que el modo frigio se toca sobre otro tipo de acorde, uno que ni siquiera es un acorde menor séptima.

3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/modos-mayor.php>

<http://www.freejazzlessons.com/4-jazz-turnarounds/>

<http://www.teoria.com/referencia/m/menores-7ma.php>

<http://www.teoria.com/referencia/m/modos-mayor.php>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 8

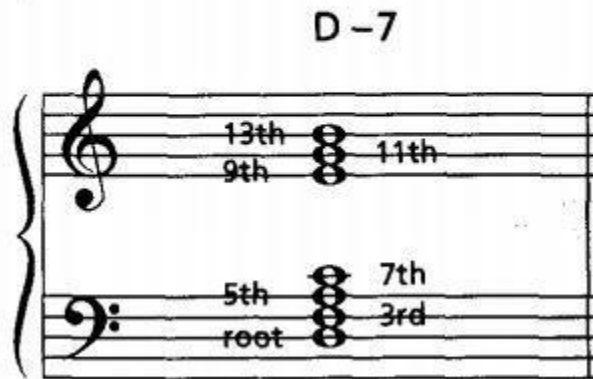
(...) Finally, you'll learn about extensions (9ths, 11ths, 13ths) and alterations (b9, #9, #11, b5, b13).

Extension numbers are always confusing at first. Look at figure 3-4, which shows a D-7 chord. E, the "9th" of the D-7 chord, is a 2nd above D, is it not? G, the "11th," is a 4th above D. And B, the "13th," is a 6th above D. Why not call E, G, and B the 2nd, 4th, and 6th? Because chords are usually built in 3rds, and to keep this continuity going, numbers bigger than "7" are needed. Here are a few simple rules to memorize:

- The 9th of a chord is the same note as the 2nd.

- The 11th of a chord is the same note as the 4th.
- The 13th of a chord is the same note as the 6th.

Figure 3-4



(*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

1. Identificación de dificultades:

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Extension*: Nota que se añade a un acorde, en terceras desde la séptima y más allá de la octava, para dar un sonido más amplio y denso al acorde.
- *Alteration*: Tensión modificada por alteraciones (bemol, sostenido).

De superestructura, por la partitura con la disposición del acorde que complementa la información brindada en el texto.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita propia de la especialidad:

Nombres de intervalos (en orden ascendente):

- *2nd*: Segunda mayor
- *4th*: Cuarta justa
- *b5*: Quinta disminuida

- *6th*: Sexta mayor
- *b9*: Novena bemol
- *9th*: Novena
- *#9*: Novena aumentada
- *11th*: Oncena
- *#11*: Oncena aumentada
- *b13*: Trecena bemol
- *13th*: trecena

Nombres de notas:

- *D*: Re
- *E*: Mi
- *G*: Sol
- *B*: Si

2. Alternativa de solución:

- Para *extension*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tensión*.
- Para *alteration*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *alteración*.
- Para la partitura, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar la imagen original.
- Para los nombres de los intervalos (*2nd, 4th, 6th, 9th, 11th, 13th, b9, #9, #11, b5 y b13* – 11 en total), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación.
- Para los nombres de las notas (*D, E, G, B* – 4 en total), empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia.

Propuesta de traducción

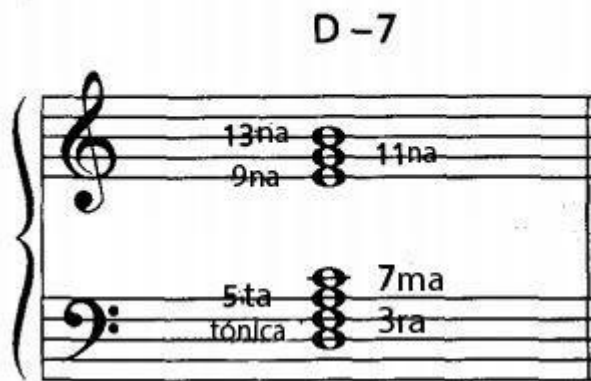
(...) Finalmente, aprenderás tensiones (novenas, oncenas, trecenas) y tensiones alteradas (novena bemol, novena aumentada, oncena aumentada, quinta disminuida, trecena bemol).

Al principio, los números de las tensiones pueden ser confusos. Observa la figura 3-4, que muestra un acorde D-7. Mi, la “novena” de D-7, es la segunda de re, ¿no? Sol, la

“oncena”, es la cuarta de re. Por último, si, la “trecena”, es la sexta de re. ¿Por qué no consideramos a mi, sol y si como la segunda, cuarta y sexta? Porque por lo general los acordes se construyen por terceras y para mantener este orden, se necesitan números mayores que 7. He aquí algunas reglas prácticas fáciles de recordar:

- La novena de un acorde es la misma nota que la segunda.
- La oncena de un acorde es la misma nota que la cuarta.
- La trecena de un acorde es la misma nota que la sexta.

Figura 3-4



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

http://www.emsia.com.ar/herramientas_musicos/armonia2.htm

El método armónico de Barry Harris en

http://jazzworkshops.com/uploads/20101020_el_mtodo_armnico_de_barry_harris.pdf

<http://www.teoria.com/referencia/c/cif9-jazz.php>

<http://www.teoria.com/referencia/c/cif-ext-jazz.php>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 9

As with the “avoid” note on the I chord, most pre-bebop jazz musicians played the 4th on a dominant 7th chord strictly as a passing note. Bird, Bud, Monk, and other innovators of the bebop era often raised the 4th on a dominant chord, as in **figure 3-20**. The chord is notated here as G7#11. Some musicians write this chord as G7#4 (the 4th and the 11th are the same note). Until the 1960s it was usually called a b5. However, that term has slowly given way to #11 or #4. As you can see in **figure 3-21**, the fourth note of the mode has been raised, rather than the fifth note lowered.

Figure 3-20

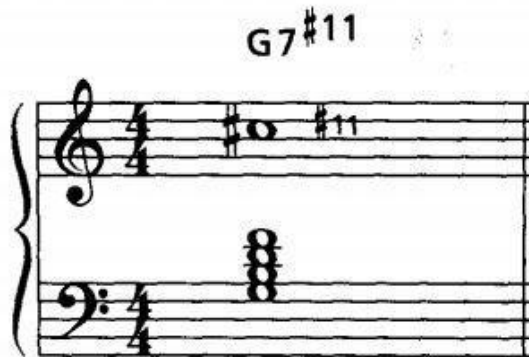
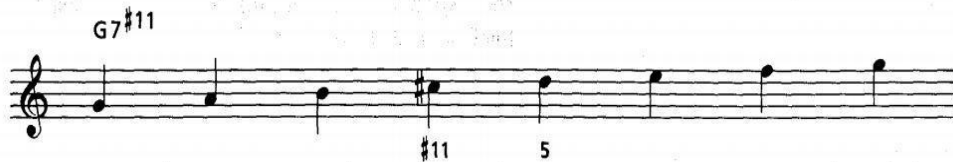


Figure 3-21



(*The Jazz Theory Book*, Mark Levine, 1995)

1 Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Avoid note*: Nota que al tocarse sobre un acorde determinado provoca una disonancia.
- *Dominant 7th chord*: Acorde formado por tónica, tercera mayor, quinta justa y séptima menor.
- *Passing note*: Nota que no pertenece a la tonalidad que se usa para pasar a una nota diatónica (nota que sí está en la tonalidad); por lo general se ejecuta en un tiempo débil.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita propia de la especialidad:

- *Raise*: Aumentar la altura musical de una nota, en este caso, aumentar un semitono.

Nombres de intervalos (en orden ascendente):

- 4: Cuarta justa
- #4: Cuarta aumentada
- b5: Quinta disminuida
- 11: Oncena
- #11: Oncena aumentada

2 Alternativa y propuesta de solución:

- Para *avoid note*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *nota a evitar*.
- Para *dominant 7th chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde de séptima dominante*.
- Para *passing tone*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *nota de paso*.
- Para la notación musical, emplearemos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar el texto y poner su traducción.
- Para *raise*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación: *aumentar un semitono*. De esta manera, se tendrá una mejor comprensión del TM.
- Para los intervalos (*4th*, *#4*, *b5*, *11th*, *#11* – 5 en total), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación.

Propuesta de traducción

Como con la nota “a evitar” en el acorde I, la mayoría de músicos de la era del *jazz pre-bebop* tocaban la cuarta sobre un acorde de séptima dominante estrictamente como nota de paso. Bird, Bud, Monk y otros innovadores de la época *bebop* a menudo *umentaban un semitono* a la cuarta sobre un acorde dominante, como se observa en la **figura 3-20**. El acorde está escrito como G7#11. Algunos músicos escriben este acorde como G7#4 (la cuarta y la oncenena son la misma nota). Hasta la década de los 60, por lo general se escribía b5 (quinta disminuida). Sin embargo, ese término ha dado paso lentamente a #11 (oncenena aumentada) o #4 (cuarta aumentada). Como se puede observar en la **figura 3-21**, se le ha aumentado un semitono a la cuarta nota del modo, en vez de disminuir la quinta.

Figura 3-20

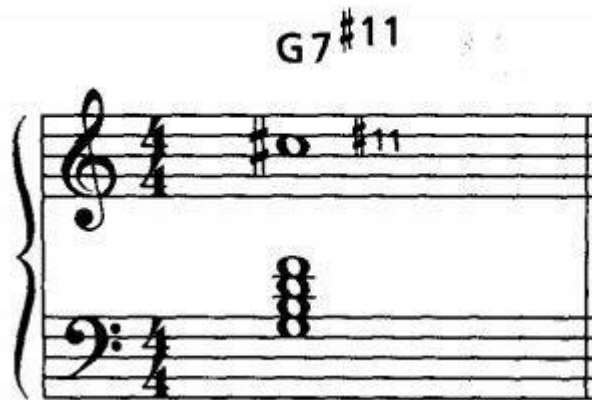


Figura 3-21



3 Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas (músicos) y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

http://www.escola-estudio.com/index.php?option=com_content&view=article&id=48%3Acordes-diatonicos-escalas-modos-tensiones-y-notas-a-evitar-1023&catid=13&Itemid=10

<http://www.carlosaura.com/2006/06/25/notas-a-evitar/>

<http://musicstorm.wordpress.com/indice-teoria/15-progresiones-de-acordes-i/>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/06-cuartas.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/07-quintas.php>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música e interesados en el tema.

Muestra 10

You should also practice the C melodic minor scale, which contains the natural seventh, a great sound to use when improvising over minor chords. The melodic minor scale is simply a major scale with a flatted third: R, 2, b3, 4, 5, 6, 7. In C minor, that would be: C, D, Eb, F, G, A, B.



(*Electric Bass 2*, John Patitucci, 1993)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas debido a fraseología especializada:

- *Melodic minor scale*: Escala mayor con una tercera menor.
- *Natural seventh*: Intervalo de séptima mayor.
- *Minor chord*: Acorde formado por una triada menor: tónica, tercera menor y quinta justa.

- Major chord: Acorde formado por una triada mayor: tónica, tercera mayor y quinta justa.
- “Flatted third”: Intervalo de tercera menor.

De superestructura, la notación musical que complementa y ejemplifica la información brindada en el texto.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita de la especialidad:

Nombres de intervalos (en orden ascendente):

- *R*: Tónica
- 2: Segunda mayor
- *b3*: Tercera menor
- 4: Cuarta justa
- 5: Quinta justa
- 6: Sexta mayor
- 7: Sétima mayor

Nombres de notas:

- *C*: Do
- *D*: Re
- *E^b*: Mi bemol
- *F*: Fa
- *G*: Sol
- *A*: La
- *B*: Si

2. Alternativa de solución

- Para *melodic minor scale*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *escala menor melódica*.
- Para *natural seventh*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *sétima mayor*.
- Para *minor chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde menor*.
- Para *major chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde mayor*.
- Para *flatted third*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tercera menor*.
- Para la notación musical y el texto que la acompaña, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar el gráfico y poner su traducción.

- Para los nombres de los intervalos (*R, 2, b3, 4, 5, 6, 7 – 7* en total), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación.
- Para los nombres de las notas (*C, D, Eb, F, G, A, B – 7* en total), empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia.

Propuesta de traducción

También deberías practicar la escala de do menor melódica, que tiene una séptima mayor, un gran sonido para improvisar sobre acordes menores. La escala menor melódica es simplemente una escala mayor con tercera menor: tónica, segunda mayor, tercera menor, cuarta justa, quinta justa, sexta mayor, séptima mayor. En do menor, las notas serían: do, re, mi bemol, fa, sol, la y si.



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/menor.php>

<http://www.teoria.com/referencia/m/menores-7ma.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/05-terceras.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/09-septimas.php>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

Muestra 11

There's one other major chord that I'd like to cover – the Cmaj7#5. This is a darker-sounding chord, built on the R, 3, #5, and 7 of the major scale. In the key of C, the chord is spelled: C, E, G#, B. The appropriate scale for improvising is the C lydian augmented, which is a major scale with both the #11 (#4) and the #5 in it. Its formula is: R, 2, 3, #4, #5, 6, 7.

Cmaj7#5
Voicing: Scales: C Lydian augmented

Notice that this scale is really a *mode* of the A melodic minor scale. If you play an A melodic minor scale starting on the third degree (C), you'll also get the C lydian augmented scale. This shows that you can play the melodic minor scale a third down from any major chord and get the lydian augmented sound.

A melodic minor

(*Electric Bass 2*, John Patitucci, 1993)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Major chord*: Acorde formado por tónica, tercera mayor y quinta justa.
- *Major scale*: Escala de siete tonos formada por los intervalos de tónica, segunda mayor, tercera mayor, cuarta justa, quinta justa, sexta mayor y séptima mayor.
- *Key*: tonalidad, la nota principal.
- *Lydian augmented*: modo de la escala menor melódica que se caracteriza por tener cuarta aumentada y quinta aumentada.
- *Mode*: Escala que se deriva a partir de los grados de una escala principal.
- *Melodic minor scale*: Escala mayor con tercera menor.
- *Third degree*: Tercer grado de una escala.
- *Third*: Intervalo de tercera.

De superestructura, la notación que acompaña y complementa la información brindada en el texto

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita propia de la especialidad:

Nombres de intervalos (en orden ascendente):

- *R*: Tónica
- 2: Segunda mayor
- 3: Tercera mayor
- #4: Cuarta aumentada
- #5: Quinta aumentada
- 6: Sexta mayor
- 7: Sétima mayor
- #11: Oncena aumentada

Nombres de notas:

- C: Do
- E: Mi
- G#: Sol sostenido
- B: Si
- A: La

2. Alternativa de solución

- Para *major chord*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *acorde mayor*.
- Para *major scale*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *escala mayor*.
- Para *key*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *tonalidad*.
- Para *lydian augmented*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *(escala) lidio aumentado*.
- Para *mode*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *modo*.

- Para *melodic minor scale*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *escala menor melódica*.
- Para *third degree*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: tercer grado.
- Para *third*, empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación. Debemos especificar si se trata de un intervalo de tercera mayor o menor.
- Para la notación musical, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar el texto original y escribir la traducción.
- Para los intervalos (*R, 2, 3, #4, #5, 6, 7, #11 – 8 en total*), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación.
- Para las notas (*C, E, G#, B, A – 5 en total*), empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia.

Propuesta de traducción

También me gustaría explicar otro acorde mayor, *Cmaj7#5*. Este tiene un sonido más oscuro, se forma con la tónica, tercera mayor, quinta aumentada y séptima mayor de la escala mayor. En la tonalidad de do, el acorde se forma con do, mi, sol sostenido y si. La escala adecuada para improvisar es do lidio aumentado, una escala mayor con oncena (cuarta) y quinta aumentada. Está formada por tónica, segunda mayor, tercera mayor, cuarta aumentada, quinta aumentada, sexta mayor y séptima mayor.

Cmaj7#5
Voicing Escala: Do lidio aumentado

The image shows a musical score for a guitar. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and shows a Cmaj7#5 chord voicing (C4, E4, G#4, B4) in the first measure. The second staff is in bass clef, 4/4 time, and shows the D Lydian augmented scale (D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5) starting in the second measure. The score is divided into four measures.

Notarás que esta escala es en realidad un *modo* de la escala de la menor melódica. Si tocas la escala de la menor melódica desde el tercer grado (do), también estás tocando la escala de do lidio aumentado. Esto demuestra que puedes tocar la escala menor melódica desde la tercera menor descendente de cualquier acorde mayor y obtendrás el sonido de la escala lidio aumentado.



3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/mayores-triadas.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/05-terceras.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/07-quintas.php>

<http://www.teoria.com/referencia/m/modos-mayor.php>

<http://estudioy analisismusical.blogspot.com/2010/10/los-simpsons-y-el-modo-lidio-b7.html>

El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música e interesados en el tema.

Muestra 12

This leads us to our first alteration, adding the #11 (F#) to the C9 chord (R, 3, 5, b7, 9, #11). The C lydian dominant scale (C, D, E, F#, G, A, Bb) which is simply a mixolydian scale with a raised fourth (R, 2, 3, #4, 5, 6, b7) is used to improvise over this chord.

C9#11
Voicing: Scale: C lydian dominant Arpeggio:

(*Electric Bass 2*, John Patitucci, 1993)

1. Identificación de dificultades

a) Dificultades textuales:

Terminológicas, por fraseología especializada:

- *Alteration*: Intervalo alterado.
- *Lydian dominant scale*: Escala mixolidia con cuarta aumentada.
- *Mixolydian scale*: Modo de la escala mayor formado a partir del quinto grado.
- *Raised fourth*: Intervalo de cuarta aumentada.

De superestructura, por la notación musical que complementa al texto.

b) Dificultades pragmáticas:

Información implícita propia de la especialidad:

Nombres de intervalos (en orden ascendente):

- *R*: Tónica.
- 2: Segunda mayor
- 3: Tercera mayor
- #4: Cuarta aumentada
- 5: Quinta justa
- 6: *Sexta mayor*
- *b7*: Sétima menor
- 9: Novena
- #11: Oncena aumentada

Nombres de notas:

- C: Do
- D: Re
- E: Mi
- *F#*: Fa sostenido
- G: Sol
- A: La
- *Bb*: Si bemol

2. Alternativa de solución

- Para *alteration* empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *alteración*.
- Para *lydian dominant scale* empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *escala lidia dominante*.
- Para *mixolydian scale*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *escala mixolidia*.
- Para *raised fourth*, empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia: *cuarta aumentada*.
- Para la notación musical, empleamos el programa Photoshop CS 5, el que nos permitirá modificar el gráfico original y remplazarlo con la traducción.
- Para los intervalos (*R, 2, 3, #4, 5, 6, b7, 9, #11 - 9 en total*), empleamos una estrategia de intervención pragmática, la explicitación.
- Para los nombres de las notas (*C, D, E, F#, G, A, Bb - 7 en total*), empleamos una estrategia de intervención textual, la equivalencia.

Propuesta de traducción

Esto nos lleva a nuestra primera alteración, añadir la oncenava aumentada (fa sostenido) al acorde C9 (tónica, tercera mayor, quinta justa, séptima menor, novena, oncenava aumentada). La escala de do lidio dominante (do, re, mi, fa sostenido, sol, la, si bemol), que es simplemente una escala mixolidia con cuarta aumentada, se usa para improvisar sobre este acorde.

C#11
Voicing Escala: Do lidio dominante Arpeggio

The image shows a musical score for a C#11 chord. It is divided into three sections: 'Voicing', 'Escala: Do lidio dominante', and 'Arpeggio'. The notation is in 4/4 time. The bass line starts with a C#11 voicing (C, E, G, Bb, C#) and then plays a scale/arpeggio pattern: C, D, E, F#, G, A, Bb, C. The scale is in the key of D Lydian dominant (C major with a raised 4th).

3. Evaluación de la propuesta

La propuesta fue consultada con los especialistas y se consultaron las siguientes páginas en Internet:

<http://www.teoria.com/referencia/m/modos-mayor.php>

<http://www.teoria.com/aprendizaje/intervalos/06-cuartas.php>

<http://www.teoria.com/referencia/a/alteraciones.php>

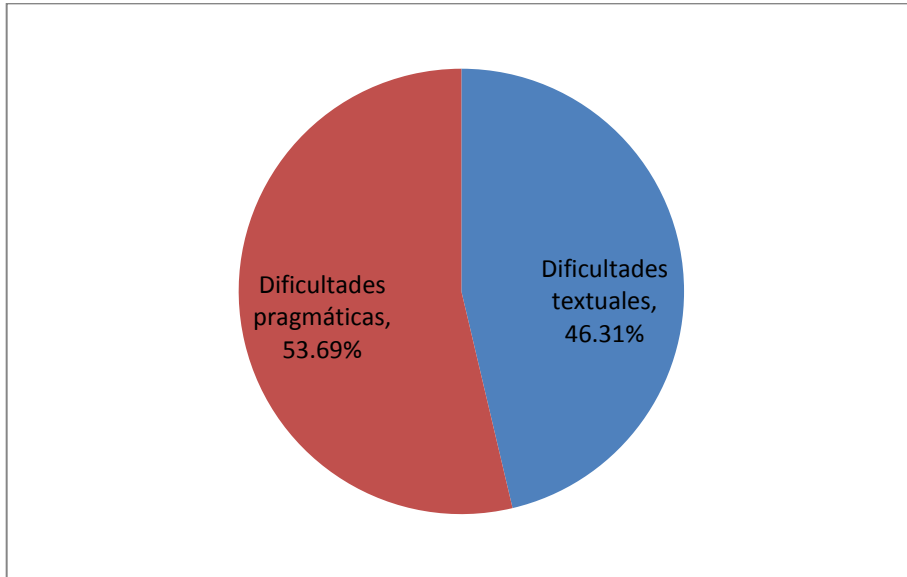
El TM es natural, cumple con la finalidad instructiva y facilita la comprensión por parte de estudiantes de música o interesados en el tema.

4.4 Resultados

4.4.1. Dificultades

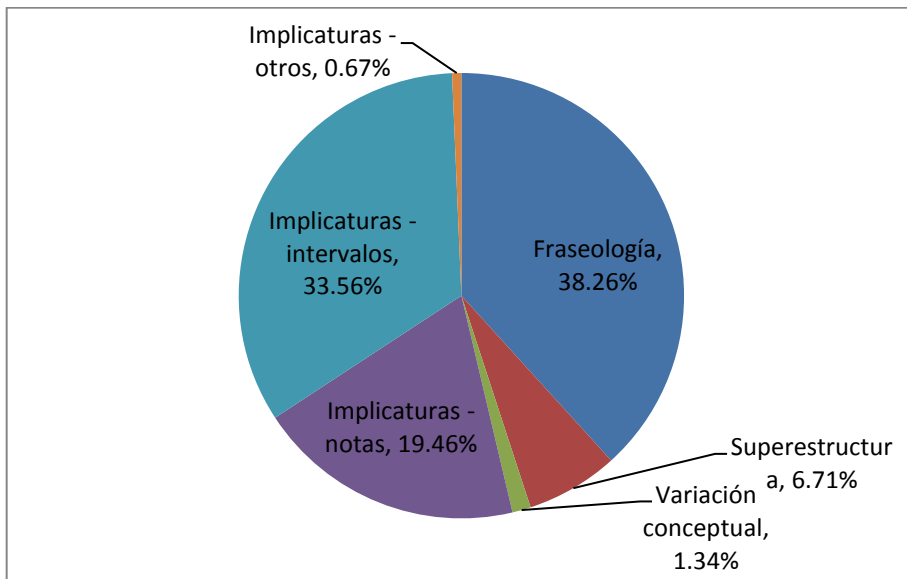
De un total de 149 dificultades, se encontraron los siguientes resultados:

Gráfico 1: Dificultades textuales y pragmáticas



Las dificultades encontradas fueron las dificultades pragmáticas (80 de 149, 53.69%) y dificultades textuales (69 de 149, 46.31%). Las dificultades pragmáticas son mayores a las textuales, aunque por un pequeño margen. (7.38%)

Gráfico 2: Dificultades específicas

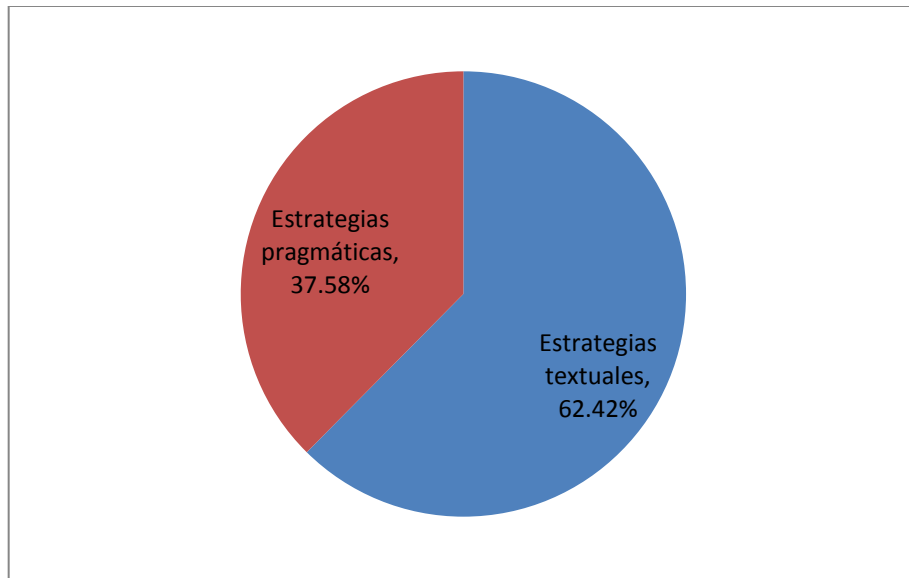


Las dificultades fraseológicas fueron las más abundantes (57 de 149, 38.26%), seguidos por las dificultades por nombres de intervalos (50 de 149, 33.56%). El tipo de dificultad menos encontrado fue el de otras implicaturas (1 de 149, 0.67%).

4.4.2 Estrategias

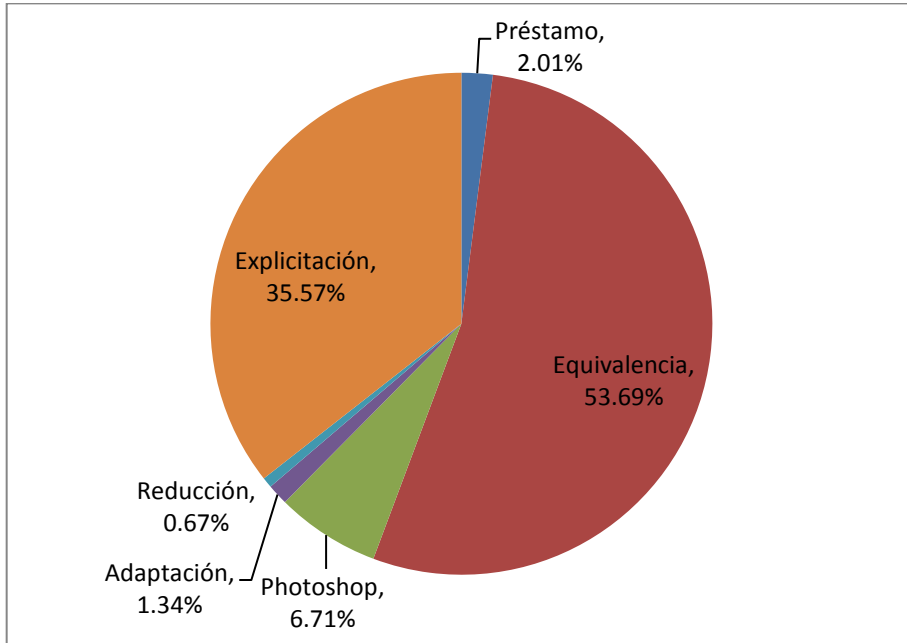
En cuanto a las soluciones empleadas para resolver las dificultades, tenemos:

Gráfico 3: Estrategias empleadas



Las estrategias textuales (93 de 149, 62.42%) fueron más empleadas que las estrategias pragmáticas (37.58%).

Gráfico 4: Estrategias específicas



La equivalencia fue la más funcional (80 de 149, 53.69%), seguida por la explicación (53 de 149, 35.57%).

La menos usada fue la reducción (1 de 149, 0.67%).

CONCLUSIONES

- Las principales dificultades en la traducción de métodos musicales contemporáneos son las dificultades textuales y pragmáticas.
- Las dificultades textuales incluyen a la fraseología especializada (en gran medida) y problemas de superestructura. Asimismo, implican una cantidad mínima de variación conceptual. La fraseología especializada por tratarse de textos especializados, la superestructura por los paratextos icónicos que complementan la información, y la variación conceptual, porque algunos autores emplean diversos términos para referirse a los mismos conceptos.
- Las dificultades pragmáticas incluyen principalmente a los nombres de intervalos y nombres de notas. Los nombres de intervalos, por escribirse en números y con símbolos musicales en caso de intervalos alterados. Los nombres de notas, por escribirse en letras mayúsculas en inglés.
- La gran mayoría de dificultades textuales puede resolverse con documentación; sin embargo, algunos términos deben ser consultados con especialistas o personas con conocimientos de la especialidad, quienes prefieren algunos términos en inglés o traducciones muy literales. La equivalencia es la estrategia más empleada por tratarse de textos especializados. Asimismo, se usan préstamos para algunos términos cuyos conceptos son entendidos por los músicos y no se complican por no tener un equivalente en español.
- Los problemas de superestructura se pueden resolver mediante el uso de un programa editor de imágenes, como Paint, Photoshop, Picasa, Seashore, iPhoto, etc.
- Es interesante notar que algunas dificultades pragmáticas, específicamente los nombres de las notas, se resuelven con estrategias textuales, como la equivalencia. Sin embargo, para llegar a esta solución se necesita de conocimiento de la

especialidad. En este caso en particular, el límite entre dificultades pragmáticas y estrategias textuales es sutil, puesto que están interrelacionados.

Bibliografía

- Cabré, M.T. (2002). Textos especializados y unidades de comunicación: metodología y tipologización. En J. García Palacios & M.T. Fuentes (eds). *Texto, terminología y traducción* (pp. 15-35). Salamanca: Ediciones Almar. Recuperado de <http://www.upf.edu/pdi/df/teresa.cabre/docums/ca02te.pdf>
- Cabré, M.T. (s.f.). El traductor y la terminología: necesidad y compromiso. *Panace@*, 1(2), 2-4. Recuperado de <http://www.upf.edu/pdi/df/teresa.cabre/docums/ca00tr.pdf>
- Carretero González, A. (s.f.). *Teoría del skopos*. Recuperado de <http://traduccionjuntos08-09.wikispaces.com/Teor%C3%ADa+del+Skopos>
- College of Languages & Translation, King Saud University. (s.f.). *Text-typology*. Recuperado de <http://faculty.ksu.edu.sa/kamri/Textlinguistics/Hand-outs/Hand-out%20No.5%20%5BTexttypology%5D.pdf>
- Díaz Rojo, J. A. (2000) El modelo lingüístico de comunicación especializada: Investigación y divulgación. *Ibérica*, 2, 69-84. Recuperado de <http://www.aelfe.org/documents/text2-Diaz.pdf>
- *El texto instructivo* (s.f.). Recuperado de http://www.xtec.cat/~dsanz4/materiales/texto_instructivo.pdf
- Espinoza Coila, M. (2011). *Apuntes de un Preuniversitario: Comunicación*. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/88884028/62/Tipos-de-textos-instructivos>
- Fradera, J.J.I (2009). *La práctica del lenguaje musical. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona: Robinbook.
- Gotti, M. (2005) *Investigating Specialized Discourse*. Bern: Peter Lang.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jorquera, M.C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista electronica de LEEME (Lista electronica europea de música en la educación*, 14, 1-55. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf>
- Kaufman, A.M. & Rodriguez, M.E. (1993). La escuela y los textos. En Uruguay Educa (s.f.). *Fundamentación acerca del texto instructivo*. Recuperado de <http://uruguayeduca.edu.uy/UserFiles/P0001%5CFile%5CFundamentación%20acerca%20del%20texto%20instructivo.pdf>

- Márquez Rojas, M.J. (2008). *La arquitectura del texto especializado*. Recuperado de http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/melva/gil/tema1_curso_arquitectura_texto.pdf
- Martínez, M.C. (s.f.). *Estrategias de lectura y escritura de textos*. Recuperado de http://www.unesco-lectura.univalle.edu.co/pdf/MCM_Talleres5.pdf
- Martínez, M.C. (2004). Discurso y aprendizaje en Cátedra Unesco para la lectura y la escritura. En Uruguay Educa (s.f.). *Fundamentación acerca del texto instructivo*. Recuperado de <http://uruguayeduca.edu.uy/UserFiles/P0001%5CFile%5CFundamentación%20acerca%20del%20texto%20instructivo.pdf>
- Mayoral Asensio, R. (s.f.). *Specialised translation: a concept in need of revision*. Recuperado de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Specialised_translation.pdf
- Meyer, I. & Russell, P. (1988). *The Role and Nature of Specialized Writing in a Translation-specific Writing Program*. Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/ttr/1988/v1/n2/037025ar.pdf>
- Owen, H. (2000). *Music Theory Resource Book*. Oxford: Oxford University Press.
- Santamaría Pérez, I. & Martínez Egido, J. J. (s.f.). *Los textos científicos*. Recuperado de [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12849/8/TEMA%202\(2\).pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12849/8/TEMA%202(2).pdf)
- Trosborg, A. (s.f.). *Text Typology: Register, Genre and Text Type*. Recuperado de http://www.xtec.cat/~dsanz4/materiales/texto_instructivo.pdf
- Van Dillen, O. (2011). *Outline of Basic Music Theory*. Recuperado de http://www.oscarvandillen.com/outline_of_basic_music_theory/
- White, J.D. (1976). *The Analysis of Music*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.

ANEXO

Especialistas consultados

Carlos Diaz

Músico guitarrista. Comenzó a la edad de 18 años, pasó por diversos géneros musicales, entre ellos el rock y sus variantes. Actualmente trabaja en la fusión de jazz contemporáneo, explorando diversas formas del estilo.

Con estudios de música en AMS Campus, y de la mano del reconocido guitarrista Jimmy Infante, busca la manera de explorar la música de una manera personal. Cuenta también con estudios bajo la tutela del guitarrista Andrés Prado, lo que le permite desarrollarse como guitarrista en proyectos personales de *jazz fusion*, con composiciones propias, llevando el motivo más importante de la música, la comunicación, al oyente.

Actualmente se desempeña como profesor de guitarra eléctrica en el Centro Cultural Musa y es músico guitarrista, líder de Charlie Days Projects, además de trabajar como guitarrista de diversas agrupaciones musicales.

Soundcloud: www.soundcloud.com/carlos-diaz-salas-1 (Personal)

www.soundcloud.com/charliedaystrio (Proyecto Charlie Days)

José “Pepe” Céspedes

Estudió piano clásico con Fernando De Lucchi. Estudió teoría, armonía y arreglos musicales con Jorge Madueño.

Se desempeña como docente en la facultad de música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, UPC.

Es integrante del trío Manante con el que ha grabado 4 producciones discográficas.

Twitter: @ppcespedes

Paul Hoyle

Paul Hoyle es un productor musical y compositor peruano, ganador de un Grammy latino en 2004 y nominado nuevamente en 2008.

Radicado en Miami desde 1984, se graduó *Magna cum laude* de la prestigiosa escuela Berklee College of Music de Boston.

Ha trabajado con Shakira, Jon Secada, Julio Iglesias, entre otros.

Ha arreglado y producido más de 70 discos, más de 300 grabaciones de coro y ha escrito temas para películas y programas de televisión estadounidenses.

Multi-instrumentalista, Paul toca el bajo eléctrico y el piano. Es uno de los vocalistas de grabación más cotizados de Miami y ha grabado *jingles* e identificaciones de radio para Mastercard, Texaco, Sprite, McDonald's, Univision y La gran cadena. Fue director del Coro millonario de Sábado Gigante por más de 6 años.

Tiene un nuevo proyecto de grabación: Paul Hoyle Band, con un nuevo disco: *The Right One*, a la venta en iTunes y Amazon.

Página web: www.paulhoyle.com

Facebook: www.facebook.com/pages/Paul-Hoyle-Music/163021120390196?fref=ts

Twitter: @paulhoyle

Soundcloud: www.soundcloud.com/paulhoylemusic

Percy Stanbury

Músico y docente, Percy Stanbury ha tocado con luminarias de la música internacional como Chester Thompson, Nelson Rangell, Walfredo Reyes Jr, Efraín Toro, Bobby Cruz, Peter Fraize, Camilo Torres, entre otros, además de los nacionales José Luis Madueño, Pilar de la Hoz, Georgi Bahía, Elsa María Elejalde, Malena Calisto, Gerardo Manuel, Chachi Lujan, Rafo Ráez, y muchos más.

Forma parte de la historia musical nacional al ser el primer bajista (en disputa con otro conocido ejecutante) en usar un bajo de 6 cuerdas en el Perú desde fines de los 80. Incursionó exitosamente en el *rock*, y es considerado por Giovani Viale, historiador de dicho género en el Perú, como el primer bajista virtuoso de la escena rockera nacional de los 80.

La docencia le ha brindado suficientes méritos y reconocimientos entre los que destacan: Innovación en la metodología de enseñanza otorgado por el Instituto Orson Welles, y el Premio al músico del año 2010, otorgado por la Asociación de músicos del Perú, por ser el primer músico en brindar clínicas musicales de alto nivel académico, con tecnología interactiva, mediante plataformas táctiles de grandes dimensiones.

Entre sus alumnos más destacados de bajo eléctrico/armonía, se encuentran Álvaro Sovero (Gianmarco), Bruno Hayre (Afrodisiaco), Joan Cachay (Nicole Pillman), Herbert Lozano (Guajaja), Carlos Aznarán (Cecilia Bracamonte), Angela Cairo (Andina), Christopher Gastelú (Gaytán Castro), Alberto Urquiaga (Maelo Ruiz, Los Adolescentes, Andy Montañez, Tito Nieves, El Gran Combo), Ricardo Zárate (Aliados), entre otros.

Como bajista solista, ha presentado su material en diversos países como Bolivia, Ecuador, Argentina etc. recibiendo elogios por parte de la prensa y audiencia especializada.