

## **Terminología y traducción de textos musicales (alemán-español): partituras y composición**

Silvia Catalina Miranda Gálvez  
*Universidad de Córdoba*  
l12migas@uco.es

Fecha de recepción: 20.10.2016

Fecha de aceptación: 15.12.2016

**Resumen:** El presente trabajo aborda la terminología musical propia de los compositores alemanes y su traducción al español. Para ello, se parte de la hipótesis que interpretar una composición musical requiere un proceso lingüístico similar al que se lleva a cabo en la interpretación de un idioma. Se muestran evidencias de la relación existente entre lenguaje y música y se realiza una comparación entre ambas disciplinas, en base a las teorías de diferentes lingüistas y terminólogos. Una vez demostrado que la música es un lenguaje, desarrollando los principales ámbitos del lenguaje musical con ejemplos gráficos y mostrando la vida y obra de los principales compositores de la historia musical en los países de lengua alemana, se exponen mediante fichas terminológicas los términos musicales alemanes más utilizados en las obras de Gustav Mahler, introduciendo otras obras de compositores coetáneos. Se realiza una traducción al español y se explica la técnica que el intérprete debe de realizar al ver la instrucción del término. Con las entradas de las fichas terminológicas se muestra un glosario en cinco idiomas: español, alemán, inglés, italiano y francés. Finalmente, se establecen las conclusiones finales, que corroboran la hipótesis inicial.

**Palabras clave:** música, terminología, lenguaje musical, traducción, interpretación musical, término musical alemán.

## **Terminology and Translation of musical Texts (German-Spanish): Partiture and Composition**

**Abstract:** This work focuses on the specific musical terminology of the german composers and its translation into Spanish. Thus, the starting hypothesis is that interpreting a musical work needs the same linguistic process that interpreting a language. Evidences of the relation between language and music are shown. On the basis of differents linguists and terminologists, a comparison between both fields is carried out. Once it has been proved that music is a language, through the main parts of musical language explanations with pictures and the main german composers life and work details, terminology sheets present the most used musical terms in Mahler compositions. It is also included other comtemporary composers

pieces. A spanish translation is carried out and it is explained the technique that the musical interpreter must play due to a specific musical term. Using the same terms, it is shown a glosary in five differents languages: spanish, german, english, italian and french. According to the final conclusions established, the starting hypothesis is confirmed.

**Key words:** music, terminology, musical theory, translation, musical interpretation, german musical term.

**Sumario:** Introducción. 1. El lenguaje y el lenguaje musical. 1.1. Lenguaje y música. 1.2. Significado musical y significado lingüístico. 1.3. Significante y significado. 1.4. Lenguaje musical y lingüística. 1.5. Semiótica y semántica de la notación musical. 1.6. Otras visiones de la relación música-lenguaje. 2. El léxico de la música. 2.1. Análisis terminológico aplicado a la traducción (alemán-español). 2.3. Glosario multilingüe (alemán, español, inglés, italiano, francés). Conclusiones.

## Introducción

En la actualidad la música como lenguaje sigue siendo uno de los campos menos tratados por la lingüística. En efecto, y a pesar de su evidente relación, pocos son los estudios contrastivos que encontramos en torno a ambas disciplinas, y menos aún de la terminología propia de la música alemana. Por ello, este estudio abordará la relación de dichos campos y el análisis del léxico propio de las obras musicales alemanas, a partir de una serie de términos que encontramos en las partituras de Gustav Mahler y sus coetáneos.

### *· Hipótesis de partida*

Cuando un instrumentista interpreta una partitura se enfrenta a un proceso de decodificación muy similar al que se realiza en la interpretación entre varias lenguas. Y si en concreto la partitura pertenece a una obra musical alemana, son pocos o ninguno los recursos existentes para la traducción de determinados términos musicales. Nos encontramos ante la escasez de, por ejemplo, diccionarios bilingües alemán-español que nos ayuden en la traducción de terminología musical. La necesidad de un recurso que ayude al instrumentista en su interpretación musical nos lleva a plantear la siguiente hipótesis:

- El proceso lingüístico que requiere la interpretación de una obra musical, debido a la compleja notación y nociones por las que se compone el lenguaje musical y una partitura, es el

mismo que se emplea cuando se interpreta de un idioma a otro. La diferencia es el resultado, que en el primero será un sonido y en el segundo otro idioma.

· *Objetivos del estudio*

Son objetivos del presente estudio:

1. Abordar la relación entre lengua y música para demostrar que interpretar una partitura requiere el mismo proceso de decodificación lingüística que el transvase de información de una lengua a otra.
2. Analizar la terminología propia de las obras de Gustav Mahler y traducir los términos musicales más recurrentes para elaborar fichas terminológicas y un glosario que sea útil, por ejemplo, para un intérprete que se enfrente a una obra que presente términos alemanes. De esta manera, se agiliza el proceso de decodificación de la partitura.
3. Dar a conocer los principales compositores de los países de lengua alemana en los diferentes períodos de la historia de la música.
4. Resumir las principales características del lenguaje musical y que el punto que se desarrolla pueda ser útil para cualquier persona que quiera conocer un poco acerca de este lenguaje especializado.

## **1. El lenguaje y el lenguaje musical**

En primer lugar, para abordar este análisis entre la relación del lenguaje y el lenguaje musical, debemos explicar qué es el lenguaje. Para ello, utilizaremos las definiciones de varios autores. Así, según Lázaro Carreter (1953: 260), lenguaje es la «facultad que el hombre posee de poder comunicar sus pensamientos». Por extensión, es «cualquier sistema que sirve al hombre para el ejercicio de esa facultad». Por tanto, identifica lenguaje y lengua. Para Saussure (1916: 11) «Tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito, a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de fenómenos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad». Así pues lo considera la suma de lengua y habla tomado en su conjunto. Por su parte,

Welte (1985: 322) estima que el lenguaje es un «fenómeno extremadamente complejo y pluridimensional».

Teniendo en cuenta las definiciones anteriores, los posibles análisis del lenguaje son los siguientes:

- Las funciones que tiene. Por un lado tiene función comunicativa, tanto en el ámbito cotidiano como en el científico el lenguaje es un instrumento de comunicación. Y por otro, tiene una función social, puesto que es una forma de actuar socialmente.
- Su estructura interna. El lenguaje es un sistema de signos y toda lengua natural tiene su propia estructura fonológica, sintáctica y semántica.
- Sus manifestaciones (materiales). Aquí entraría el sistema primario (fónico) y el sistema secundario (gráfico).

Por tanto, en términos generales, podemos decir que «lenguaje» significa «comunicación», es decir, capacidad de hablar, leer y escribir con comprensión.

### 1.1 Lenguaje y música

A continuación desarrollaremos la evidente relación que existe entre el lenguaje y la música. Esta relación ha sido objeto de análisis para muchos teóricos de la música y el lenguaje. En primer lugar, aportaremos una pequeña pincelada de las teorías más importantes que han surgido sobre esta cuestión, teniendo en cuenta que algunas de ellas ahondan específicamente en el significado del lenguaje musical y su percepción.

Suzanne Langer<sup>1</sup> dirigió sus investigaciones a profundizar en las estructuras comunicativas del lenguaje musical. Como punto de partida, la música es un modo simbólico de expresión de los sentimientos y el símbolo propio del lenguaje musical es un símbolo *sui generis*, es decir, que se autopresenta, que no se consume. Mientras que el símbolo del lenguaje discursivo se agota, el símbolo musical es iridiscente, o sea, que su

---

<sup>1</sup> Filósofa estadounidense del siglo XX que investigó con especial interés la cuestión de los símbolos y el simbolismo. En sus principales obras (*Nueva clave de la filosofía* y *Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*) defiende que el sistema simbólico permite expresar los distintos aspectos del sentir. Para ella, este sentir se manifiesta por medio de formas dotadas de significación. Además Langer plantea una concepción amplia de los símbolos y los divide en: no discursivos, los que se hallan en el arte; y discursivos y representativos, los que se hallan en la ciencia y el lenguaje ordinario.

significado es implícito. El símbolo musical es disfrutado por sí mismo. Por ello, resulta imposible aislar partículas musicales dotadas de significación. Para Langer, la música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación simbólica según leyes propiamente musicales. El arte y la música, constituyen un símbolo originario, organizado según la lógica de un proceso orgánico y por ello, no analizable.

Por su parte, las investigaciones del musicólogo Leonard Meyer<sup>2</sup> dedican una mayor atención a la estructura psicológica del disfrute de la música, manteniendo el principio de que la música no tiene ninguna función referencial. Defiende que «un evento musical tiene significado porque se encuentra en tensión hacia otro evento musical al cual esperamos». El significado emerge en la medida en que la relación entre la tensión y la solución se hace explícita y consciente.

Lo que resulta significativo respecto a una cierta sociedad, puede no serlo respecto a otro grupo humano, si esas relaciones, tensiones y soluciones no se explicitan. La percepción del significado del mensaje musical constituye un proceso activo que pone en juego a toda nuestra psique, proceso consciente en busca de un proceso que pueda llevarnos a un punto final. Así, la obra musical tiende a satisfacer unas exigencias propias del funcionamiento de la misma psique humana.

Finalmente, Heinrich Schenker<sup>3</sup> formula una teoría que todavía hoy permanece como un punto de referencia. El análisis schenkeriano guarda un indudable relación con la Fenomenología husserliana<sup>4</sup>. Se fundan sobre el principio de que *por debajo* de la página musical hay siempre una estructura original a la que de cualquier modo es necesario retrotraerse si se desea captar la estructura auténtica del fragmento analizado.

---

<sup>2</sup> Compositor, escritor y filósofo del siglo XX y XIX. Trabajó en la Universidad de Chicago como profesor de música y en la Universidad de Pensilvania como profesor de música y humanidades. En su principal obra *Emotion and Meaning in Music* (1956), explica cómo funcionan los mecanismos de la mente para percibir y entender la música, estableciendo el modo en que los mecanismos perceptivos del ser humano crean una impresión de forma determinada ante los estímulos musicales que recibe. Otras obras importantes en su carrera han sido *The Rhythmic Structure of Music* (escrita junto a Grosvenor Cooper, 1960), *Explaining Music* (1973), y *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (1989).

<sup>3</sup> Teórico de la música austríaco del siglo XIX y XX. Es muy conocido por su aproximación al análisis musical. Pretendía que sus análisis constituyeran una herramienta para los intérpretes y aportaran un conocimiento más profundo de la obra. Entre sus obras más importantes se encuentran *Tratado de armonía (Harmonielehre, 1906)* y *Contrapunto (Kontrapunkt, 2 vols., 1910 y 1922)*.

<sup>4</sup> Método desarrollado por Edmund Husserl que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades trascendente a la misma consciencia.

### 1.2. Significado musical y significado lingüístico

Es un hecho más que evidente que tanto la música como el lenguaje forman parte de la capacidad expresiva del hombre. Sin embargo, la principal diferencia, desde una perspectiva lingüística, es que el lenguaje, a través del significado representativo, codifica la experiencia que el sujeto tiene del mundo. La música también tiene significado, pero ese significado está relacionado con el mundo de las emociones. Si establecemos la analogía existente entre el significado musical y el significado lingüístico, hemos de decir que el camino que lleva del significado emocional al hecho sonoro es paralelo al que va desde el significado conceptual al hecho lingüístico.

Como recopila Fernández Rodríguez-Escalona (2008: 205) en su artículo *Significado musical y significado lingüístico*, gran parte de los estudios musicales abordan las relaciones entre el significado musical y el contenido del lenguaje con una escasa conciencia de la variedad de niveles que hay implicados en los hechos lingüísticos. El contenido puede apuntar:

- a) Hacia los actos comunicativos, que son significativos porque en ellos se emplean palabras pertenecientes a una lengua, es decir, unidades que constituyen un conjunto sistemático de posibilidades de expresión.
- b) Hacia el de las unidades verbales que en ese acto utiliza el hablante.

Ahora bien, las distinciones entre los niveles del fenómeno musical no están tan matizadas como en el pensamiento lingüístico. La triple noción de *hablar*, *lengua* y *lenguaje* no tiene correspondencia en la teoría musical, en la cual se llega a distinguir entre la *música* como fenómeno universal y su concreción en las *obras musicales*. La obra musical corresponde, aproximadamente, al concepto de *hablar* de la Lingüística y el de *música* se correspondería a una mezcla de los conceptos lingüísticos de *lengua* y *lenguaje*.

LENGUAJE	MÚSICA
Hablar	Obra musical
Conceptos lingüísticos de lengua y lenguaje	Música

Por tanto, por un lado tenemos el hecho en concreto en el que se articulan ambas disciplinas (el *hablar y la obra musical*), y por otro lado, los conceptos en abstracto (*lengua/lenguaje y música*).

Antes de continuar, debemos decir que aunque intentemos constantemente establecer correlaciones entre ambas, no debemos olvidar que para estudiar la capacidad de la expresión musical, que es una abstracción, o el sentido de una obra singular, no podemos utilizar los mismos instrumentos de análisis con los que se estudia una lengua particular.

Respecto al plano del contenido (significado), caben ser destacadas las consideraciones que realiza Joseph Swain (1995: 281-308). Éste defiende que las emisiones musicales y las verbales poseen un variado grado de carga designativa, que se encuentra limitado por la influencia de la situación en la que se producen. Sin embargo, es muy distinta la relación del mensaje verbal y del mensaje musical con la situación en que se emiten; mientras que los enunciados verbales hacen evidente su relación con la situación comunicativa mediante indicaciones deícticas (espaciales, temporales y personales), las obras musicales no aluden con precisión al marco de su propio desarrollo. En otras palabras, en una situación comunicativa concreta, los signos verbales actualizan su potencial semántico, mientras que, en el caso de la música, la vaguedad del marco comunicativo no posibilita la recuperación de un contenido/significado representativo concreto para las unidades musicales. A esto nos referimos cuando decimos que el signo lingüístico de la música (el lenguaje musical) no delimita una realidad universal, adentrándonos en materia metafísica. Es cierto que en algunos casos, como los de la música vocal o la ópera, el texto cantado y la situación dramática constituyen (de una manera más difusa que el lenguaje) marcos de situación que facilitan la captación de una referencia extramusical; sin embargo, en la música instrumental, el marco situacional es mucho menos evidente o, simplemente, no existe.

### 1.3. *Significante y significado*

Según defendió Émile Benveniste (1971: 49-55), significado y significante son conceptos que se necesitan mutuamente; en el nivel de la lengua, el significado está unido a una forma (el significante), y ambos, significante y significado conjuntamente, constituyen las unidades lingüísticas. El fundamento de la representación nace de una convención, de un pacto entre los usuarios de la lengua, que convierte al signo en un valor.

Significado + Significante = Unidades lingüísticas  
(Forma)

Por tanto, Fernández Rodríguez-Escalona (2008: 208) concluye que «Es la acción del hombre la que crea estos y, en este sentido, el significado no tiene otra entidad que no sea la del correlato mental del significante, un dato de la conciencia, que es distinto de la cosa, aunque relacionado con ella por mediación de la actividad cognitiva; y en su conjunción con el significante, es decir, como unidad del sistema de la lengua, es distinto también de la referencia que por medio del signo se produce en el acto lingüístico singular».

Intentando ahora establecer en la música los conceptos de *significante* y *significado* que hemos visto que posee el lenguaje, se muestra una tabla con las **equivalencias** que tendrían ambas disciplinas en estos conceptos. Mientras que el signo es la unidad de medida de la lengua, el lenguaje musical y sus símbolos serían el signo en la música. Veamos pues los elementos que se han destacado en las teorías del signo lingüístico:

	más material	menos material
Representante	1. SONIDO	2. IMAGEN ACÚSTICA
Representado	3. OBJETO	4. CONCEPTO

A lo largo de la historia los diferentes autores han combinado 1 y 2, 2 y 3, etc. Por tanto, estas son características que tiene que tener un signo para que sea considerado signo.

1. Sonido. Es lo que oímos. Ejemplo: [mé~~s~~a]. Tanto en el lenguaje como en la música está presente esta característica.
2. Imagen acústica. Es original de Saussure (1916: 128), así empieza a considerarse a partir de 1916. «La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la



representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos» es decir, la huella que queda en nuestra mente después de haber escuchado un sonido. Para construir un signo es imprescindible unir en el cerebro significado y significante /*mésa*/. Obviamente, la música también posee la cualidad de permanecer en el cerebro en forma de *imagen acústica*.

3. Objeto. Es el objeto propiamente dicho (la propia mesa). El objeto en la música puede ser variado, una grabación de audio o de video, por ejemplo.
4. Concepto. Es la imagen mental del objeto «*mésa*», «*tablero*»<sup>5</sup> En música también encontramos el concepto mental, el objetivo del compositor, lo que pretende plasmar a través de los sonidos.

Si bien podemos decir que el signo lingüístico delimita el objeto, es decir, la realidad; desde nuestro punto de vista, el lenguaje musical delimita el objeto, pero cada vez que un intérprete articula y plasma ese objeto que queda delimitado por el lenguaje musical y sus signos, la realidad es completamente distinta, puesto que la música y su interpretación, dependen de la realidad de cada intérprete y, por tanto, no se puede decir que al igual que el signo lingüístico delimita la realidad, el lenguaje musical lo haga, porque en música no hay una realidad universal, sino la realidad de cada uno de los intérpretes, y está va a depender de las emociones personales que cada uno tenga en su interior, es decir, se trata de algo más metafísico.

Siguiendo el pensamiento de Saussure, Derrida<sup>5</sup> establece que los signos de la música son arbitrarios a la hora de unir y separar la relación entre significado y significante y aunque se han naturalizado, pueden ser reemplazados, cambiar de aspecto o ser reinventados. Obviamente, todo depende del uso, ubicación y contexto de esa arbitrariedad. Así por ejemplo, un acento (>) además de tener significación en el mundo de la matemática, en la música puede significar una nota acentuada, un *decrescendo*, una nota rebajada en un acorde, aire a través del instrumento, dos voces en la dirección, musitado en los cantantes o una marca separadora en la partitura. Para Sexe<sup>6</sup> (2007) el valor de los signos, se refiere a la significación, que va ligada a su relación con otros signos: «no existe ningún signo aislado, así como no existe una sola palabra aislada; los signos están relacionados entre sí en un sistema».

---

<sup>5</sup> Citado por Torres Cardona (2012:289). Extraído de *La escritura y la Diferencia*. Barcelona, España: Editorial Anthropos, pp: 23-24.

<sup>6</sup> Citado por Torres Cardona (2012: 290). Extraído de *Diseño.com*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós

Diana Raffman<sup>7</sup> llega a la conclusión de que la música y el lenguaje tendrían unos significantes constituidos por sus respectivas estructuras formales, que remitirían a distintos campos de significado y a referentes evidentemente distintos. Fernández Rodríguez los esquematiza de la siguiente manera:

	MÚSICA	LENGUAJE
SIGNIFICADO	Sentimientos	Imágenes mentales
REFERENTE	Experiencia emocional	Mundo objetivo

Así podemos comprobar que el lenguaje y la música constituyen dos ramas del campo de la significación perfectamente diferenciadas. Ambas constan de un ámbito referencial propio. De ahí deriva la necesidad de unas representaciones diferenciadas en cada uno de estos sistemas (los significados) y de unas estructuras significantes apropiadas para encarnar esas representaciones distintas.

Ahora bien, tomando una concepción referencialista, los significados musicales, que para Raffman son los sentimientos, quedan lejos de representar de manera simbólica a sus respectivos referentes, igualándose a ellos: «los sentimientos a que se refiere Diana Raffman o bien se identifican plenamente con las emociones o bien son una parte sustancial de ellas. Es decir, el símbolo viene a reducirse a la cosa designada por él, de modo que significado y referente . unidos por una relación natural. se sitúan al margen de la convención; y en ese caso no puede admitirse que la música tenga significado simbólico».<sup>8</sup>

#### 1.4. Lenguaje musical y lingüística

Para Rodríguez-Escalona (2008: 221) la sintaxis, tanto musical como lingüística, constituye un sistema virtual en el que se recoge un conjunto de potencialidades que se «encarnan actualizadas en actos concretos de expresión. En este sistema de posibilidades, la música se constituye en pura virtualidad; actualizada esa virtualidad, la música cobra otra dimensión,

<sup>7</sup> Citado por Rodríguez-Escalona (2008: 213). Extraído de *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

<sup>8</sup> Citado por Rodríguez-Escalona (2008: 215). Extraído de *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993.

la de la actividad significativa ejecutada por alguien». Efectivamente, el compositor o el intérprete, organiza la secuencia musical con un fin determinado «que no son idénticos a ninguna otra manera ni a ningún otro fin». Por tanto, se produce un acto singular con la realización de esa secuencia y es irrepetible aunque pueda presentar semejanzas con otros actos. Esta singularidad viene marcada por los componentes que la conforman: la lleva a cabo un individuo irrepetible y tiene lugar en un momento también irrepetible.

Como es obvio, en la organización de la secuencia musical subyacen de manera abstracta unos sistemas de reglas. En el acto musical se concretan la voluntad del sujeto (intérprete), que es la que hace efectivas unas u otras elecciones; y la elección, que tiene un sentido relacionado con la voluntad del sujeto, por tanto, es subjetiva.

Así vemos como la pieza musical, al igual que el enunciado lingüístico, «se manifiesta como un acto conformado en una secuencia discursiva estructurada»<sup>9</sup>. Sin embargo, su sentido verdadero va más allá de la estructura discursiva puesto que ésta consiste solo en un instrumento para la ejecución de un acto del sujeto que, al crearla, se da también forma a sí mismo.

El léxico es el que da cuerpo a la visión del mundo objetivo y la modalidad ofrece la forma en la que el sujeto se experimenta a sí mismo. «La música confluye con el lenguaje en este estrato anterior a la visión del mundo y a su conformación objetivada en los símbolos. La expresión musical no los necesita»<sup>10</sup>. Por eso, para Rodríguez-Escalona, «el pretendido %vocabulario musical+ no es, ni puede ser representativo, discreto, ni sistemático, y eso le impide ser incluso vocabulario». Es más, incluso en la música vocal o en el drama musical la cuestión del significado representativo de la obra musical pasa a un plano secundario; «es ilusorio considerar en estos casos el texto como el motivo a partir del cual la música describe un estado de cosas. Incorporada a la música, la palabra adquiere la condición de un elemento de la estructura musical; la música no ilustra el significado verbal, sino más bien a la inversa: la función que le corresponde al texto es la de desplegar la potencialidad modal de la música».

---

<sup>9</sup> Rodríguez-Escalona (2008: 224)

<sup>10</sup> *Idem*

### 1.5. *Semiótica y semántica de la notación musical*

La semiótica y la semiología son disciplinas que se encargan del estudio general de los signos como unidades significativas, tanto de los signos lingüísticos como los signos no lingüísticos (señales de tráfico, etc.). La diferencia entre ambas es por tradición teórica: los franceses desde Saussure utilizan el término «semiología» para referirse a esta disciplina y los ingleses utilizan el término «semiótica» a partir de Peirce.

Morris<sup>11</sup> (1985: 23) define «semiosis» como «el proceso en que algo funciona como signo». Ese algo que funciona como signo en la música no opera como una totalidad, puesto que depende de cada etapa del proceso sonoro ya que para el compositor el signo es una parte estratégica de la codificación que representa una estructura formalizada, para el intérprete es una deconstrucción encaminada a convertir el discurso en palabra pura y para el espectador unos signos provocados por unos dispositivos a identificar y que desembocan en una interpretación simbólica.

En el caso de la notación musical los signos característicos giran en torno a relaciones que tienden a generar un resultado sonoro específico y crean unas estructuras sintácticas en un sistema signico. «La forma del discurso sonoro caracterizada por códigos, constituye una estructura que oscila entre lo racional e irracional basado en la intuición, situación que presenta una contradicción entre el a priori y la imaginación»<sup>12</sup>.

Siguiendo el pensamiento de Torres Cardona (2012: 293-294) los procesos semióticos musicales son de doble vía: 1) Construcción categorizada y 2) Percepción analítica de códigos sonoros.

La construcción de estos procesos semióticos musicales depende de un proceso creativo sonoro que involucra a la altura, el timbre, el espacio y el tiempo. Todo ello en un marco de percepción expandida, pues según Carlson<sup>13</sup>, la percepción sonora funciona de manera diferente a la visual, dado que el ojo es un órgano sintetizador, pues «cuando se mezclan dos haces luminosos de distintas longitudes de onda percibimos una luz de un único color». Por el contrario, el oído es un órgano analítico y «cuando se mezclan dos ondas sonoras de frecuencia diferente no percibimos un nuevo tono intermedio, en lugar de eso, oímos los tonos originales».

<sup>11</sup> Citado por Torres Cardona (2012: 288). Extraído de Morris, C. (1985). *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. p. 23.

<sup>12</sup> Torres Cardona (2012: 293)

<sup>13</sup> Citado por Torres Cardona (2012: 294). Extraído de *Fisiología de la Conducta* (8, ilustrad, reimpresa ed.). (M.J.Ramos Platón, Trans.) Madrid, España: Persarson Educación. P. 225

Para Torres Cardona (2012:294), esta última afirmación «cuestiona el asunto de la segmentación de códigos sonoros, porque el oído humano puede deconstruir el discurso más allá de su construcción, o sea que los cambios mínimos en los dispositivos, el tiempo y el espacio afectan profundamente la base sonora; en otras palabras, la capacidad analítica muta de acuerdo a la complejidad del sonido y la multiplicidad de contextos».

Debemos distinguir entre la construcción del discurso sonoro y su identificación auditiva. La primera de ellas es cognitiva, elabora los códigos formales de creación e interpretación mediante la notación; y la segunda es perceptiva puesto que codifica el mensaje (por lo general metafóricamente).

Como Bennet<sup>14</sup> aclara, la notación musical es contextual y determinante, por varios motivos. En primer lugar porque responde a época y ámbitos, y en segundo porque determina su función con fines de lectura para la interpretación, la clarificación del sistema o ambas. «Así por ejemplo, unas notas determinadas se encaminan a su entonación y un matiz aclara la intensidad; sin embargo, un elemento como el bajo cifrado es de significante estructural».

Por sí misma la notación musical representa la semiótica de la obra, pero son las especificaciones técnicas aquellas que predeterminan las bases para la interpretación del contenido, creándose una combinación de semiología y retórica. Adicionalmente a la explicación de los símbolos, «en los casos de la reinención instrumental hay un diseño que afecta a toda la obra y que en ciertos casos se vuelve paradigmático, en cuanto expresa una nueva manera de construir el discurso sonoro»<sup>15</sup>.

### 1.6. Otras visiones de la relación música-lenguaje

La música autorreferencial<sup>16</sup>, es decir, la música como lenguaje autorreferencial es defendida por autores como Benjamin Boretz, Fred Lerdah y Ray Jackendoff. Estos tratan de fundamentar el contenido musical buscando sus paralelos con el lenguaje. Pero el autor que más respalda la

---

<sup>14</sup> Citado por Torres Cardona (2012: 296). Extraído de *Investigando los Estilos Musicales*. Madrid, España: Ediciones AKAL. P. 34

<sup>15</sup> Torres Cardona (2012: 298).

<sup>16</sup> La música como lenguaje autorreferencial es aquella que se sujeta a sí misma, es decir, aquella en la que ya no existe la distinción de forma-contenido/signo-significado. Con la música autorreferencial las formas, los sonidos y los colores alcanza una autonomía absoluta con respecto al mundo exterior y sus objetos.

idea de música autorreferencial es Joseph Swain. Este «se hace eco de ideas de amplia circulación en la lingüística, concretamente, recoge la idea de los distintos valores significativos que se dan simultáneamente en los mensajes verbales: el valor que adquieren las palabras al ser utilizadas en una situación comunicativa concreta (*significado referencial*), el valor que les corresponde en el léxico de una lengua (*significado léxico*) y el que adquieren por su relación con otras palabras (*significado gramatical*)»<sup>17</sup>.

Según Boretz<sup>18</sup>, la obra musical se hace coherente sobre una base formada por el contexto sonoro únicamente. Para éste, la música es un todo constituido por elementos (unidades pertenecientes a distintas clases) y entre esos elementos se establecen relaciones sintagmáticas reconocibles únicamente en la sucesión sonora, «pero no en relación con una referencia extramusical».

Atendiendo más bien a la organización de la música como discurso y al entramado que presenta la correlación (cohesión) de la secuencia de sonidos, para Meyer y Swain existe un paralelo entre el hablar y la música: el de su linealidad. «El discurso se construye en la sucesión temporal mediante mecanismo endorreferenciales que pueden servir para dar cuenta de cómo se sabe que se ha completado una unidad, sea musical o lingüística»<sup>19</sup>. Cuando escuchamos un enunciado en una lengua desconocida, ocurre algo parecido, siendo la entonación la señal que nos indica la unidad de la sucesión sonora que hemos percibido, pero realmente no proporciona información del contenido que posee esa unidad/sucesión sonora.

Por tanto, para finalizar este punto, podemos concluir que las indagaciones formalistas sobre el contenido de la música sitúan su componente emocional en el ámbito de la señal y de la función apelativa; mientras que las referencialistas lo sitúan en el ámbito del símbolo y la función representativa.

COMPONENTE EMOCIONAL	Ámbito	Función del lenguaje
<b>Punto de vista</b>	Señal	Apelativa

<sup>17</sup> Rodríguez-Escalona (2008: 210).

<sup>18</sup> Citado por Rodríguez-Escalona (2008: 210). Extraído de *The Construction of Musical Syntax (I)*\*, en *Perspectives of New Music*, 9/1 (1970), pp. 23-42.

<sup>19</sup> Rodríguez-Escalona (2008: 216).

<b>formalista</b>		
<b>Punto de vista referencialista</b>	Símbolo	Representativa

Desde ambos puntos de vista se concibe la música como signo que se fundamenta en una relación objetiva con el objeto al que se refieren (las emociones), manteniendo la obra musical un «vínculo natural y necesario»<sup>20</sup>.

## 2. El léxico de la música

### 2.1. *Análisis terminológico aplicado a la traducción (alemán-español)*

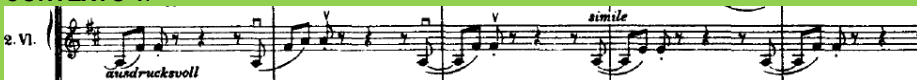

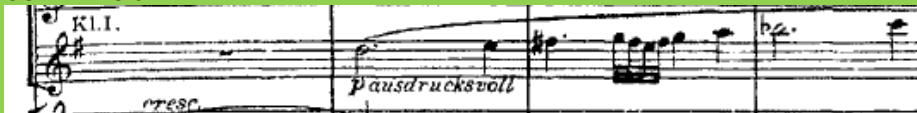
A continuación ofrecemos el estudio de diversos términos del campo especializado de la música y la composición, en los que, en función de una división por dominios y subdominios, analizaremos las posibles equivalencias para una correcta traducción de los términos. Para ello, hemos diseñado un modelo de ficha terminológica, si bien aquí ofrecemos únicamente una selección.

---

<sup>20</sup> Rodríguez-Escalona (2008: 217).

<b>DE-ES</b>	
<b>DOMINIO: [EFECTOS SONOROS-CUERDA]</b>	
<b>[DE] ENTRADA:</b>	Am Steg
<b>DEFINICIÓN:</b>	«At the bridge [ <i>ponticello</i> ]».
<b>FUENTE :</b>	<a href="http://www.orchestralibrary.com/reftables/mahler2gloss.html">http://www.orchestralibrary.com/reftables/mahler2gloss.html</a> [Fecha de consulta: 11/5/2016]
<b>CONTEXTO 1:</b>	
<b>FUENTE (Autor, título de la obra):</b>	Mahler, Gustav (1909). <i>Sinfonía n.º 9 en Re Mayor</i> , (Tercer movimiento : <i>Rondo-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig</i> ).
<b>CONTEXTO 2:</b>	
<b>FUENTE (Autor, título de la obra):</b>	Mahler, Gustav (1888). <i>Sinfonía n.º 1 en Re Mayor</i> , «Titán», (Cuarto movimiento : <i>Stürmisch bewegt</i> ).
<b>ANÁLISIS MUSICAL APLICADO A LA TRADUCCIÓN:</b> Término que indica una técnica específica de los instrumentos de cuerda frotada que consiste en pasar el arco lo más cerca posible del puente, rozándolo. El objetivo es conseguir un sonido duro, estridente y difuminado. De esta manera, se genera, por ejemplo, un carácter y una atmósfera misteriosa.	
<b>[ES] PROPUESTA DE TRADUCCIÓN ENTRADA:</b> Sobre el puente	



<b>DE-ES</b>	
<b>DOMINIO: [EXPRESIÓN]</b>	
<b>[DE] ENTRADA:</b> Ausdrucksvoll	
<b>DEFINICIÓN:</b> «Espressivo».	
<b>FUENTE :</b> <a href="http://www.orchestralibrary.com/reftables/mahler2gloss.html">http://www.orchestralibrary.com/reftables/mahler2gloss.html</a> [Fecha de consulta: 9/5/2016]	
<b>CONTEXTO 1:</b>	
	
<b>FUENTE (Autor, título de la obra):</b> Mahler, Gustav (1909). <i>Sinfonía n.º 9 en Re Mayor</i> , (Primer movimiento : <i>Andante comodo</i> ). Instrumento: Violín	
<b>CONTEXTO 2:</b>	
	
<b>FUENTE (Autor, título de la obra):</b> Strauss, Richard (1889). <i>Don Juan</i> , Op.20 Instrumento: Oboe	
<b>CONTEXTO 3:</b>	
	
<b>FUENTE (Autor, título de la obra):</b> Bruckner, Anton (1883). <i>Sinfonía n.º 7 en Mi Mayor</i> (WAB 107), (Primer movimiento : <i>Allegro moderato</i> ) Instrumento: Clarinete	
<b>ANÁLISIS MUSICAL APLICADO A LA TRADUCCIÓN:</b> Este término indica que el intérprete debe tocar el pasaje de manera muy expresiva, es decir, mostrando y provocando sentimientos a través de la música.	
<b>[ES] PROPUESTA DE TRADUCCIÓN ENTRADA:</b> Expresivo	


**DE-ES****DOMINIO: [TEMPO]****[DE] ENTRADA:** Belebend**DEFINICIÓN:** «A directive to perform the indicated passage in a lively, animated and often accelerating manner».**FUENTE :** <http://musicterms.artopium.com/b/Belebend.htm> [Fecha de consulta: 9/5/2016]**CONTEXTO 1:**

The image shows a musical score excerpt for the second movement of Mahler's Symphony No. 5. The score is for woodwinds and includes parts for Flöten (Flutes), Hoboen (Oboes), B-Klar. (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), and Contraf. (Contrabass). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'poco rit.' and 'molto'. The second measure is marked '14 Tempo.' and 'ff'. The Flute part has a 'p' dynamic marking. The Oboe and Bass Clarinet parts have 'p cresc.' and 'ff' markings. The Bassoon part has a 'p cresc.' marking. The Contrabass part has an 'ff' marking. There are also markings for 'a 3' and 'a 4' in the woodwind parts.

**FUENTE (Autor, título de la obra):** Mahler, Gustav (1902). *Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor*, (Segundo movimiento : *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz*).

**CONTEXTO 2:**

14 *etwas belebend*  
zu 2



**FUENTE (Autor, título de la obra):** Bruckner, Anton (1883). *Sinfonía n.º 7 en Mi Mayor (WAB 107)*, (Primer movimiento : *Allegro moderato*).

**ANÁLISIS MUSICAL APLICADO A LA TRADUCCIÓN:** Término que indica que el tempo debe de acelerarse para conseguir un carácter más vivo y animado.

**[ES] PROPUESTA DE TRADUCCIÓN ENTRADA:** Animado

### 2.3. Glosario multilingüe (alemán, español, inglés, italiano, francés)

Dado que a lo largo del estudio hemos tenido que manejar terminología en diversas lenguas, más allá del análisis específico en el par de lenguas alemán-español sobre el que se centra este trabajo, creemos pertinente ofrecer un glosario multilingüe para la correcta traducción de textos musicales. Así, a continuación, especificamos las equivalencias léxicas más relevantes en alemán, español, inglés, italiano y francés:

ALEMÁN	ESPAÑOL	INGLÉS	ITALIANO	FRANCÉS
Am Steg	Sobre el puente	At the bridge	Sul ponticello	Sur le chevalet
Ausdrucksvoll	Expresivo	Expressive	Espressivo	Expressif
Belebend	Animado	Animated	Animato	Animé (e)
Bewegt	Agitado	Agitated	Agitato	Agité
Breit	Amplio	Wide	Ampio	--
Dämpfer ab	Sin sordina	Mute out	Senza sordina	Avec sourdine
Dränged	Empujando	--	--	--
Einhaltend	Retenido	--	Ritenu	Retenu
Feierlich	Solemne, majestuoso	Solemn	Solenne/ Grave	Grave
Fliessend	Fluido	Flowing	--	--
Frisch	Vivo	Vigorous	Vivo	--
G-Saite	Cuerdo Sol	G-string	Sul G	--
Gedehnt	Prolongado	Prolonged	--	--
Gehalten	Estable	Sustained	--	--
Griffbrett	Sobre el diapasón	On the fingerboard	Sulla tastiera	--
Gemächlich	Sin prisa, cómodo	Comfortable	Comodo	--
Gestopft	Tapado	Half-mute	--	Bouché
Hervortreten	Destacado	Prominent	--	--
Lang gezogen	Arrastrar	Long bows	--	--

	todo el arco/ Con todo el arco			
Langsam	Lento	Slow	Lento	--
Langsamer	Más lento	Slower	Rallentando ( <i>rall.</i> ) / Ritardando ( <i>rit.</i> )	
Lebhaft	Vivo	Vigorous	Vivo	--
Mit Dämpfer(n)	Con sordina	With a mute	Con sordina	Sans souridine
Mit dem Bogen geschlagen	Golpear con la madera	--	Col legno	--
Mit Empfindung	Con emoción/con sentimiento	--	Patetico	--
Mit Holzschlägel ( <i>m.Holzschl.</i> )	Con un mazo de madera	--	--	--
Mit Schwammschlägel ( <i>mit Schwmschl.</i> )	Con baqueta blanda	--	--	--
Mit Teller	Platos chocados	--	--	--
Nicht eilen	Sin correr	Don't rush	--	--
Nicht gebrochen	Sin arpegjar	Non- arpeggio	--	--
Nicht schleppen(d)	Sin frenar	Don't drag	--	--
Nicht teilen	Sin divisi	--	Non divisi	--
Offen	Abierto	Open	--	--
Plötzlich	De repente	--	Subito	--
Ruhig	Calmado/ Tranquilo	Calm	Calmato/ Tranquillo	

Schalltrichter auf (Schalltr. auf)	Campana arriba	Bells up	--	---
Schnell	Rápido	Quickly	Veloce	
Stark	Fuerte	Strong	Risoluto	Fort
Takt	Compás	Bar	Battuta	Mesure
Vowarts	Hacia adelante	Forward	Più andante	
Wie zu Anfang	Tempo inicial	--	Tempo primo	--
Wild	Salvaje	Wild	--	--
Zurückhaltend	Frenando		Slargando	

## Conclusiones

Tras ver de manera genérica en qué consiste el lenguaje musical y realizar un análisis sobre la terminología musical en alemán que aparece en diferentes obras musicales de Mahler, Bruckner y Strauss, podemos extraer varias conclusiones :

1. Cuando un músico está tocando una partitura, está interpretando un idioma, y no solo nos referimos a que puedan aparecer expresiones en idiomas extranjeros al intérprete, sino al lenguaje musical. Este es un idioma compuesto por signos y palabras que el músico debe de interpretar a un sonido. El músico traduce un sistema de signos, el lenguaje musical, y lo interpreta a un lenguaje sonoro, por tanto, está constantemente realizando una interpretación intersemiótica<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Esta distinción la propone por primera vez Jakobson (1987: 429), quien señala que hay tres maneras de interpretar un signo verbal:

- 1) traducirlo a otros signos de la misma lengua
- 2) traducirlo a otra lengua
- 3) traducirlo a cualquier otro sistema no verbal de símbolos.

Propone tres tipos de traducción:

- La traducción intralingüística o reformulación (*rewording*) es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.

2. Un músico debe tener conocimientos de la terminología musical en otros idiomas debido a que en el lenguaje musical nunca han existido unas normas que delimiten a los compositores a utilizar las expresiones del lenguaje musical de una manera u otra. Por tanto, cada compositor tiene su propio lenguaje musical y posee la libertad de mezclar tantos términos e idiomas como considere conveniente, las obras musicales son muy personales. Obviamente, se puede prever, teniendo en cuenta la nacionalidad del compositor, cual es el idioma que utilizará en mayor proporción en sus composiciones. Sin embargo, tras el análisis podemos apreciar en las partituras de estos compositores alemanes que, aunque en su mayoría los términos musicales están en lengua alemana, aparecen muchos términos italianos, puesto que es la lengua por excelencia del lenguaje musical debido a los orígenes que este tiene. Aunque el músico siempre pueda utilizar un diccionario para traducir y poder ver qué se expresa en un término extranjero, creo que saber terminología musical en otros idiomas forma parte del bagaje teórico del músico.
3. Como estudiante de música, me gustaría defender que aunque la partitura determina un conjunto de parámetros al intérprete y señala mediante expresiones e indicaciones musicales la manera en la que hay que interpretarla, las ejecuciones posibles de una pieza musical pueden ser numerosas y variar en algunos aspectos, porque cada intérprete realiza una interpretación dentro de esos límites que establece la partitura. Lo verdaderamente importante es que todas las ejecuciones/interpretaciones de una misma obra sean « semánticamente equivalente »<sup>22</sup>.
4. Si comparamos la terminología musical alemana con otras lenguas podemos deducir que el alemán es mucho más descriptivo que por ejemplo el italiano, pero no podemos olvidar que siempre el lenguaje musical depende del compositor. En este análisis hemos podido comprobar el uso que hace Mahler de la lengua alemana para crear expresiones musicales e intentar transmitir al intérprete lo que se pretende transmitir con su obra musical. Así, por

- 
- La traducción interlingüística o traducción (*translation*) es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
  - La traducción intersemiótica o transmutación (*transmutation*) es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

<sup>22</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianápolis: Hacknett, 1976, pág. 178.

ejemplo, entre Beethoven y Mahler, siendo los dos compositores alemanes, hay una gran diferencia. En sus partituras, Beethoven no indica al intérprete cómo debe de interpretar la música, sino que marca como debería de sonar la música al público. Sin embargo, Mahler es mucho más explícito y utiliza las expresiones musicales más claras posibles para que el intérprete entienda su música de la mejor forma posible. Una posible explicación a esta diferencia entre ambos, podría ser la situación en la que se encontraban. Beethoven parece dar por supuesto en sus intérpretes un cierto nivel de intuición, experiencia y familiarización con los matices musicales de sus composiciones. Mahler escribía para un público internacional y quería poder transmitir bien el significado de sus obras a oyentes y artistas de tierras lejanas que pudieran no conocer su lenguaje y estilo.

De manera más específica, y directamente relacionado con la traducción de partituras, podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. El lenguaje de la música es un lenguaje propio, con características genuinas y definitorias.
2. Por ello, el traductor de textos musicales ha de poseer un conocimiento exhaustivo del lenguaje musical.
3. Traducir textos musicales implica conocer un lenguaje de partida - el lenguaje musical - , para trasvasarlo a un lenguaje de llegada.
4. La terminología propia del lenguaje musical es una terminología especializada.
5. Esto se pone de manifiesto especialmente en la composición y en el lenguaje empleado en las partituras, donde cada autor emplea términos comunes al lenguaje musical, y en ocasiones, es posible encontrar anotaciones propias de los autores.
6. Finalmente, para la correcta traducción de las partituras, es necesario también conocer en profundidad al autor de las mismas. Como ocurre con la literatura, la obra musical es una obra de arte, lo que supone una íntima relación del texto musical con su autor, los factores históricos sociales en el seno de los cuales se crea la pieza musical, la vida del compositor, y los sistemas establecidos en torno a gustos estéticos en la época en la que se compone la obra.



### Referencias bibliográficas

- BENNETT, R. (1998). *Investigando los Estilos Musicales*. Madrid: Ediciones AKAL.
- BORETZ, Benjamin. *The construction of Musical Syntax (I)*, en *Perspectives of New Music*, 9/1 (1970), pp. 23-42.
- CARLSON, N.R. (2006). *Fisiología de la Conducta* (8, ilustrad, reimpresión ed.). (M.J.Ramos Platón, Trans.) Madrid: Persarson Educación.
- DÉRRIDA, J. (1989). *La escritura y la Diferencia*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- DI BENETTO, R. (1987). *Historia de la música, el Siglo XIX*, primer parte. Editorial Turner, volumen 8.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, G., *Significado Musical y Significado lingüístico*. *Anuario Musical*, nº 63, enero-diciembre 2008, pp. 203-230.
- FUBINI, E. (2008). *Estética musical*. Madrid: La balsa de las medusas.
- JAY GROUT, D. (2011). *Historia de la música occidental*. Madrid: Editorial Alianza.
- JAKOBSON R. (1987). *On Linguistic Aspects of Translation*. En: K. Pomorska y S. Rudy (eds.), *Language in Literature*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, pp. 428-435.
- LÁZARO CARRETER, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.
- MORRIS, C. (1985). *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- PLANTINGA, L. (1992). *La música romántica, una historia del estilo musical de la Europa Decimonónica*. Madrid: Akal.
- RAFFMAN, D. (1993). *Language, Music and Mind*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- ROSTAD, C. (1962). *Origen de la música alemana*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, Trad. Leonor Spilzinger.
- SAUSSURE, F. (1916) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SWAIN, J. (1995). *The concept of Musical Syntax*, en *Musical Quarterly*, 79/2, pp.281-308
- TORRES CARDONA, H.F. *Semiótica y Semántica de la Notación Musical Nuevas Fronteras*. Revista *El artista*, nº 9/dic.2012. ISSN: 1794-8614).
- WELTE, W. (1985). *Lingüística moderna. Terminología y Bibliografía*. Madrid: Gredos. (original de 1974-75).

## Webs

<http://presencias.net/histor/ht2021.html>)  
<http://www.pianomundo.com.ar/operas/alemana.html>  
<http://www.filomusica.com/filo88/cancionpop.html>  
[http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc68028/m2/1/high\\_res\\_d/thesis.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc68028/m2/1/high_res_d/thesis.pdf)  
<http://musicterms.artopium.com/h/Hervortretend.htm>  
<http://de.pons.com/>  
<http://www.fundeu.es/consulta/cita-de-un-disco-193/>  
<http://www.orchestralibrary.com/reftables/mahler2gloss.html>  
<http://alemanlogicamente.es/musica-clasica-alemana/>  
<http://laopera.net/historia-de-la-opera/opera-alemana>  
[http://historiaybiografias.com/grandes\\_compositores/](http://historiaybiografias.com/grandes_compositores/)  
Fundeu BBVA  
<http://www.melomanos.com/la-musica/compositores/georg-friedrich-haendel/>  
<http://www.hofburgorchester.at/index.php?id=10&lang=sp>  
<http://www.gustav-mahler.es/biografia.cronologia1860-1880.htm>  
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=mahler-gustav>  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/telemann.htm>  
<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/georg-philipp-telemann/>  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brahms.htm>  
<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=965>  
<http://www.musicosclasicos.com/biografias.htm>  
[http://cmappublic.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1218580510619\\_1798738897\\_18054&partName=htmltext](http://cmappublic.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1218580510619_1798738897_18054&partName=htmltext)  
<http://bandamontalban-apuntes.blogspot.com.es/2013/12/expresion-musical-caracter-matices.html>  
<http://www.melomanos.com/la-musica/lenguaje-musical/generalidades-del-lenguaje-musical/>  
<http://aprendelenguajemusical.blogspot.com.es/2009/03/objetivos-generales.html>  
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-2-4>  
[http://margaco001.wix.com/lenguaje-musical#!\\_page-10](http://margaco001.wix.com/lenguaje-musical#!_page-10)  
<http://angelsguitar.com/repeticiones-en-la-escritura-musical/>  
<http://sinartenosequehacer.blogspot.com.es/>