

El empleo de idiomas en la enseñanza musical

Celso García Blanco
Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco"
celsogarciablanco@gmail.com

Fecha de recepción: 28.11.2018
Fecha de aceptación: 30.12.2018

Resumen: La música es una expresión artística y cultural que se nutre de las influencias de muchas zonas geográficas. Mediante este trabajo pretendemos poner de manifiesto cómo se emplean diferentes idiomas en el entorno musical general y en el lenguaje musical en particular. Frecuentemente se usan conceptos técnicos y expresivos que provienen de varias lenguas y que hoy en día componen la jerga musical utilizada por los profesionales de la música de cualquier país del mundo, independientemente de su procedencia o formación. De esta manera, todos los usuarios del lenguaje musical de cualquier nivel pueden entender conceptos como Allegro, Adagio, Bewegt o Modéré. Además, explicaremos la evolución de algunos de algunos conceptos clave y de términos derivados de la influencia de lenguas y culturas en la escritura musical.

Palabras clave: lenguaje musical; música; expresión artística; enseñanza; influencia; cultura; escritura musical; idiomas.

Using languages for music teaching

Abstract: Music is an artistic and cultural expression fed by the influence of many geographic areas. In this paper, we intend to analyze how different languages are used in music environments as well as in music language in particular. Frequently we use specific and expressive concepts that are taken from different languages and today, altogether, have become a music jargon, which is used by music professionals anywhere in the world, no matter their country of origin or training. This way, all music jargon users at any level can understand terms such as Allegro, Adagio, Bewegt o Modéré. We will also explain the evolution of some key concepts and other terms derived from languages and cultures' influence in music writing.

Key words: musical language; music; artistic expression; learning; influence; culture; music notation; languages.

Sumario: Introducción. 1. Recursos técnicos. 1.1. Formas musicales. 2. Recursos expresivos. 2.1. Matices. 2.2. Otras anotaciones expresivas. 3. Falsos amigos.

Introducción

La música es una de las artes más intangibles y etéreas. Desde tiempos inmemoriales, la intuición rítmica, la necesidad de una determinada entonación en una frase o la búsqueda de perpetuar un mensaje en el tiempo, han estado presentes en el ser humano. Con toda seguridad, lo inmaterial de esta disciplina es una de sus cualidades más apreciadas y el hecho de que la manifestación de un fenómeno musical surja en un instante, transcurra y se desvanezca a su término, ha fascinado sobremedida a toda la civilización tal y como la conocemos desde el principio de los tiempos. Es por esto, que a lo largo de la historia, han ido surgiendo necesidades múltiples de registrar este fenómeno y plasmarlo de alguna forma en algún lugar físico para poder conservarlo lo más fielmente posible y poder hacer de él un bien tangible que sea inmutable al paso del tiempo.

Existen numerosas referencias a cantos e instrumentos musicales en la iconografía egipcia, mesopotámica o hitita pero no podemos hablar propiamente del concepto de *lenguaje musical* hasta los griegos. El *Epitafio de Seikilos* (Sans, 2002) es probablemente la referencia más antigua que tenemos del intento de registrar una expresión musical. Se trata de una inscripción grabada en una lápida datada entre el siglo II a. C. y el siglo I d. C. que muestra como a cada parte de una frase escrita en griego antiguo, se le asocia una nota a modo de referencia empírica del sonido que había que asignar a dicha sílaba, así de como enlazar el canto con la siguiente. En este caso, cada nota musical era asociada con una letra acompañada de otros símbolos.

El epitafio de Seikilos es una inscripción epigráfica griega tallada en una columna de mármol puesta sobre la tumba que hizo construir un tal Seikilos para su esposa Euterpe, cerca de Trales (...). Está precedida por el siguiente texto: «Soy una imagen de piedra. Seikilos me puso aquí, donde soy por siempre, el símbolo de la evocación eterna». La inscripción que contiene esta columna representa un ejemplo de la forma de expresión musical griega, con la particularidad de ser la melodía más antigua conocida en ser escrita. El escrito contiene el siguiente texto sobre el que se desarrolla la melodía: Mientras vivas alégrate/ Que nada te perturbe /La vida es demasiado corta / Y el tiempo se cobra su derecho. (Calvo-Manzano Ruiz, A. 2010: 3).

El hecho de utilizar letras para referirnos a notas musicales, es un fenómeno que sigue vigente hoy en día, aunque de forma muy evolucionada. A partir de aquí, hubo numerosos avances hasta llegar al sistema de notación neumática (Stanley, 1980, 2001) propia del canto gregoriano ya cerca del siglo X. La escritura musical, fue desarrollándose hacia un concepto cada vez más preciso y complejo y, a la vez, más

accesible y fiable propugnando ya por el siglo XVIII lo que podemos denominar la consolidación del sistema de notación actual o solfeo que manejamos hoy día.

La motivación inicial de este artículo va dirigida a esclarecer numerosas cuestiones acerca de este solfeo o lenguaje musical en relación a todos los conceptos técnicos y expresivos que en él se usan y que provienen de varias lenguas. Es un hecho constatado que la música no tiene ninguna frontera social, ideológica, de nacionalidades o culturas distintas, por lo que constantemente se están añadiendo mejoras desde diferentes fuentes, tanto académicas como populares. Además, el lenguaje musical actual es una convención universal, y en todos los lugares se utiliza esencialmente el mismo, con ciertos matices.

1. Recursos técnicos

Podemos empezar hablando del nombre que se le asignan a las siete notas musicales. Existen dos grandes grupos que utilizan dos sistemas diferentes, la llamada Nomenclatura alfabética (o anglosajona) y la Nomenclatura latina. La primera de ellas es una evolución desde los sistemas arcaicos que describíamos en la Introducción, hasta hoy. La forma de asociar un símbolo o letra a cada sonido evolucionó hacia la que usamos hoy en día:



Imagen 1. Nomenclatura latina (arriba) y nomenclatura sajona (abajo)¹.

¹Las imágenes que aparecen en este trabajo son de autoría propia.

La nomenclatura latina varía únicamente en el nombre que asociamos a los mismos sonidos. Este cambio se debe a en el siglo IX, aproximadamente, el monje italiano Guido D'Arezzo tuvo la idea de sustituir los nombres al uso (letras) por sílabas para facilitar su lectura y ejecución:

Gran parte del desarrollo de la notación musical actual deriva del trabajo de Guido d'Arezzo (...). Ya en los escritos de Al-Mamún (786-833) e Ishaq Al-Mausili (f. 850) se utilizó una notación musical basada en las letras del alfabeto árabe. Durante este periodo de contribuciones islámicas a la Europa medieval, el monje benedictino Pablo el Diácono (720-800) compuso el himno *Ut queant laxis* (también llamado Himno a San Juan Bautista). (Rodrigo Angulo, M. 2018: 5).

Así, Guido D'Arezzo extrajo las sílabas del comienzo de cada uno de los versos de un himno que los monjes usaban regularmente en sus rezos, el conocido Himno a San Juan Bautista (Aménabar, A. 2011:2-3).

Nota	Texto original en latín	Traducción
Ut - Do	<i>Ut queant laxis</i>	<i>Para que puedan</i>
Re	<i>Resonare fibris</i>	<i>exaltar a pleno pulmón</i>
Mi	<i>Mira gestorum</i>	<i>las maravillas</i>
Fa	<i>Famuli tuorum</i>	<i>estos siervos tuyos</i>
Sol	<i>Solve polluti</i>	<i>perdona la falta</i>
La	<i>Labii reatum</i>	<i>de nuestros labios impuros</i>
Si	<i>Sancte Ioannes.</i>	<i>San Juan.</i>

Tabla 1. Himno a San Juan Bautista. *Wikipedia*: en línea

Como podemos observar en el cuadro, inicialmente, los nombres fueron Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Posteriormente se añadiría el Si en referencia a la nota B, cuyo nombre podemos obtenerlo del último verso de este himno (**S***ancte I***o***annes*) y se sustituyó (ya en el siglo XVIII) el Ut referente a la nota C por Do, sílaba que al terminar en vocal es más adecuada para el canto y que según parece hace referencia a Dios (**D***ominus*). Nótese que esta última modificación es relativamente moderna; es por esto que algunos países no la hayan adoptado, como Francia, que sigue llamando Ut a la nota Do, en referencia al sonido C. Guido D'Arezzo denominó a este sistema Solmisación (*solmisatio*, en latín, por la repetición en su ejecución de estas sílabas), y hoy en día ha evolucionado al concepto Solfeo (*solfeggio* en italiano o *solfège* en francés).

Los detalles al respecto de cómo nombramos los sonidos según el país podemos apreciarlos en el siguiente cuadro:

Nomenclatura latina					Nomenclatura alfabética			
español	italiano	francés	rumano	ruso*	alemán	inglés	holandés	japonés
<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i> (Ut)	<i>do</i>	до (<i>do</i>)	C	C	C	ハ (ha).
<i>do sostenido</i>	<i>do diesis</i>	<i>do dièse</i>	<i>do diez</i>	до-диез (<i>do-diez</i>)	Cis	C sharp	Cis	嬰ハ (ei-ha).
<i>do bemol</i>	<i>do bemolle</i>	<i>do bémol</i>	<i>do bemol</i>	до-бемоль (<i>do-biemol</i>)	Ces	C flat	Ces	変ハ (hen-ha).
<i>re</i>	<i>re</i>	<i>ré</i>	<i>re</i>	ре (<i>re</i>)	D	D	D	二 (ni).
<i>re sostenido</i>	<i>re diesis</i>	<i>ré dièse</i>	<i>re diez</i>	ре-диез (<i>re-diez</i>)	Dis	D sharp	Dis	嬰二 (ei-ni).
<i>re bemol</i>	<i>re bemolle</i>	<i>ré bémol</i>	<i>re bemol</i>	ре-бемоль (<i>re-biemol</i>)	Des	D flat	Des	変二 (hen-ni).
<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>	ми (<i>mi</i>)	E	E	E	ホ (ho).
<i>mi sostenido</i>	<i>mi diesis</i>	<i>mi dièse</i>	<i>mi diez</i>	ми-диез (<i>mi-diez</i>)	Eis	E sharp	Eis	嬰ホ (ei-ho).
<i>mi bemol</i>	<i>mi bemolle</i>	<i>mi bémol</i>	<i>mi bemol</i>	ми-бемоль (<i>mi-biemol</i>)	Es	E flat	Es	変ホ (hen-ho).
<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>	фа (<i>fa</i>)	F	F	F	ヘ (he).
<i>fa sostenido</i>	<i>fa diesis</i>	<i>fa dièse</i>	<i>fa diez</i>	фа-диез (<i>fa-diez</i>)	Fis	F sharp	Fis	嬰ヘ (ei-he).
<i>fa bemol</i>	<i>fa bemolle</i>	<i>fa bémol</i>	<i>fa bemol</i>	фа-бемоль (<i>fa-biemol</i>)	Fes	F flat	Fes	変ヘ (hen-he).
<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	соль (<i>sol</i>)	G	G	G	ト (to).
<i>sol sostenido</i>	<i>sol diesis</i>	<i>sol dièse</i>	<i>sol diez</i>	соль-диез (<i>sol-diez</i>)	Gis	G sharp	Gis	嬰ト (ei-to).
<i>sol bemol</i>	<i>sol bemolle</i>	<i>sol bémol</i>	<i>sol bemol</i>	соль-бемоль (<i>sol-biemol</i>)	Ges	G flat	Ges	変ト (hen-to).
<i>la</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	<i>la</i>	ля (<i>la</i>)	A	A	A	イ (i).
<i>la sostenido</i>	<i>la diesis</i>	<i>la dièse</i>	<i>la diez</i>	ля-диез (<i>la-diez</i>)	Ais	A sharp	Ais	嬰イ (ei-i).
<i>la bemol</i>	<i>la bemolle</i>	<i>la bémol</i>	<i>la bemol</i>	ля-бемоль (<i>la-biemol</i>)	As	A flat	As	変イ (hen-i).
<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	си (<i>si</i>)	H	B	B	ロ (ro).
<i>si sostenido</i>	<i>si diesis</i>	<i>si dièse</i>	<i>si diez</i>	си-диез (<i>si-diez</i>)	His	B sharp	Bis	嬰ロ (ei-ro).
<i>si bemol</i>	<i>si bemolle</i>	<i>si bémol</i>	<i>si bemol</i>	си-бемоль (<i>si-biemol</i>)	B	B flat	Bes	変ロ (hen-ro).

Tabla 2. Nomenclatura Latina y alfabética. *Wikipedia*: en línea.

1.1. Formas musicales

Al crear una pieza musical, existe la necesidad de otorgarle un título que puede ser un descriptor de lo que dicha composición contiene. Es común denominarlas de forma más o menos poética con algún nombre evocador como “Fantasía” o “Nocturno” pero, al margen de que tengan un título prosaico o descriptivo, suelen obedecer a una forma concreta, o sea, una estructura preestablecida sobre la que basar una narrativa elaborada. El nombrar estas formas musicales ha sido una actividad de constantes influencias idiomáticas. Citaremos solo algunas de ellas a continuación:

- Preludio (de origen latino, *praeludium* o previo al discurso) u Obertura

- *Suite* (original en francés, que significa “seguido” y que es colección de danzas generalmente de origen barroco que reciben un título que en ocasiones revela su procedencia:
 - Allemande (alemana)
 - Courante (corriente, de origen francés)
 - Zarabanda (origen español)
 - Gige (origen inglés)
- Sonata (del latín *sonare* o sencillamente hacer sonar)
- Sinfonía (del griego *συμφωνία*: hacer sonar en conjunción o juntos)
- Bagatella (original del francés que significa “cosa de poco valor”)
- Popurrí (del francés “olla podrida” traducido al inglés como “medley”)
- Tarantella (propio de la región italiana de Tarento)
- Formas musicales religiosas como *Agnus Dei*, *Dona nobis pacem* o *Dies Irae* (normalmente en latín y que suelen recibir el nombre de pasajes bíblicos o momentos concretos de la celebración religiosa)

2. Recursos expresivos

2.1. Matices

Debemos diferenciar entre lo que son matices agógicos y matices dinámicos. Los matices agógicos son los que hacen referencia a la velocidad o *tempo* (en italiano) con la que hay que interpretar las partituras. Este, es un elemento que goza de cierta celebridad, ya que es de dominio público que un *Allegro* es de prisa y *Adagio* es despacio. Los compositores siempre trataron de indicar de distintas maneras la velocidad a la que debíamos interpretar sus composiciones, desde que tenemos referencias. Por poner un ejemplo, en los tratados renacentistas de vihuela en España vemos como algunos hablan de “compas apriessa” o “compás despacio” (Mudarra, 1556), en referencia a esta afirmación. La influencia de la cultura italiana en el siglo XVII y XVIII en Europa, hizo que por convención se adoptaran una serie de conceptos, generalmente adjetivos, que señalaban orientativamente la velocidad de una obra, esto es: *Allegro* (rápido), *Andante* (velocidad de caminar), *Adagio* (despacio), etc. Tras la invención del metrónomo en 1816 (Bonus, 2010), pudimos medir de forma más concreta cual era la velocidad de ejecución de las obras musicales.

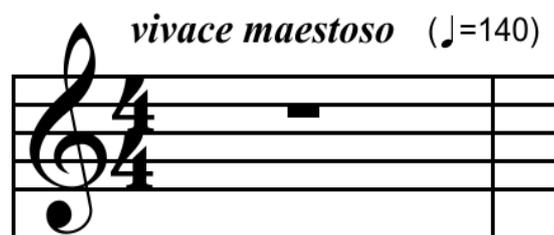


Imagen 2. Vivace maestoso

En el ejemplo tendremos que reproducir unas 140 negras por minuto, lo que indica que es bastante más rápido que, por ejemplo, un *Allegro* (aprox. 120). Además, incluye el matiz “majestuoso” (también en italiano) lo que da más información al intérprete para que sea más certero con la idea inicial del compositor.

De forma habitual, el italiano es el idioma elegido para este propósito y así se instruye a los estudiantes. No obstante, el músico también debe saber que progresivamente, cada cultura adereza la notación musical con elementos que la caractericen. De esta manera los alemanes, frecuentemente han usado desde comienzos del siglo XIX su propio idioma para reflejar el tempo de sus composiciones como podemos ver en el siguiente ejemplo:



Imagen 3. Inicio de la *Marcha nupcial* de Richard Wagner, con la indicación de *tempo* en su idioma (*Mässig bewegt*: moderadamente animado). *Nottingham Music Enterprise*: en línea.



Imagen 4. Slowly

En este caso se indica “lentamente”, en inglés. Se trata del comienzo de una pieza del británico Eric Whitacre.

Para cambiar progresivamente la velocidad de forma gradual se utilizan los conceptos *accelerando* (aumentándola progresivamente) y *ritardando* o *rallentando* (reduciéndola progresivamente).

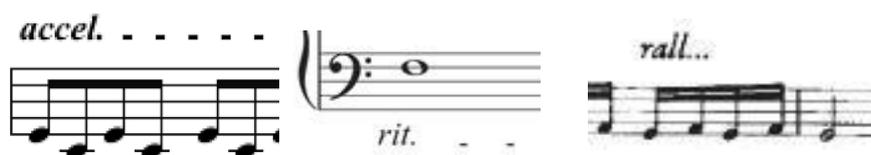
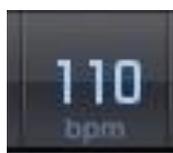


Imagen 5. Accel

La tendencia actual es que cada cultura vaya indicando las marcas de *tempo* en su propio idioma. Una mayor especialización del intérprete musical pasa inevitablemente por conocer lo básico de cada cultura para poder identificar palabras en cualquier idioma que refieran datos del carácter y demás información relativa a la ejecución musical.

En aplicaciones de informática musical se usa frecuentemente la abreviatura *bpm* (beats per minute) para indicar la velocidad, indicando cuantos pulsos (que no figuras musicales) han de darse al minuto.

Imagen 6. Captura de pantalla de la aplicación *Garage Band*.

Los *matices dinámicos* hacen referencia a información acerca del volumen con el que debemos interpretar una partitura. Existe una amplia gama de ellos y todos usan como base el idioma italiano por la misma razón que el caso anterior. Usamos abreviaturas para anotarlos y utilizan la fuente en cursiva y negrita para identificarlos fácilmente. A nivel general nos referimos a:

<i>f</i>	<i>forte</i> (fuerte)
<i>p</i>	<i>piano</i> (suave)
<i>sfz</i>	<i>sforzando</i> (reforzar un sonido en concreto)
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i> (muy fuerte)
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i> (muy suave)
<i>mf</i>	<i>Mezzoforte</i> (medio fuerte, literalmente la mitad de volumen que el <i>forte</i>)

Para cambiar progresivamente de matices de forma gradual se utilizan los conceptos *crescendo* (aumentando progresivamente el volumen) y *decrescendo* o *diminuendo* (reduciendo progresivamente el volumen).

Frecuentemente se utilizan indicadores antes o después de estas abreviaturas para indicar con más exactitud que se pretende.



Imagen 7. Sempre forte y Subito piano.

Observamos que indica “siempre fuerte” aunque al compás siguiente advierte *súbito piano* (de repente suave). Una vez que empiezan las indicaciones en este sentido, podemos aludir a un infinito catálogo de palabras de que usamos para referirnos a cuestiones sobre la interpretación. Estas indicaciones suelen ponerse alrededor de los matices de volumen en cursiva y sin negrita. Pondremos a continuación una serie de

ejemplos que hemos seleccionados por ser especialmente originales o extremos:



Imagen 8. Sotto voce (en voz baja, murmurando)



Imagen 8. Sempre tutta forza

Utilizando toda la fuerza posible de forma constante.



Imagen 9. Sforzatissimo

Observamos aquí una cierta redundancia ya que **sfff** ya indica que es un sonido muy reforzado, sin embargo, el compositor también lo dice con texto sin abreviatura, remarcando que hay que emplear ese matiz de manera un tanto extrema.

Para terminar este apartado, observamos el inicio de una pieza del francés Claude Debussy, que en esta ocasión mezcla el italiano (*Andante* o velocidad de paseo) con francés (*très expressif* o muy expresivo). Abajo vemos el matiz de volumen (*pianississimo* o extremadamente débil).



Imagen 10. Andante

2.2. Otras anotaciones expresivas

Haremos referencia aquí a una serie de conceptos que nos darán información acerca de cómo interpretar al margen del volumen o la velocidad, sobre aspectos más propiamente instrumentales. Se trata de un grandísimo conjunto de palabras que hacen referencia a cuestiones interpretativas. Normalmente son anotaciones que se colocan bajo el pentagrama y con una fuente distinta que la diferencie claramente de otras indicaciones. Frecuentemente están en italiano, aunque es en aquí donde más influencia de otros idiomas podemos apreciar. En el ejemplo anterior (la pieza de Debussy), apreciamos la inscripción *Tempo rubato*: el concepto *rubato* significa literalmente robado, en italiano. Hace referencia a una forma de tocar un tanto libre, acortando o alargando sensiblemente las duraciones de las notas a placer, pero dentro de un orden. Si el compositor desea que realmente se haga totalmente libre se indica con la anotación *a piacere* o *ad libitum*, como vemos en el siguiente ejemplo:



Imagen 11. Ad libitum

Observamos que inicialmente indica *più ritenuto* (disminuyendo mucho la velocidad) y después *cadenza ad libitum* (sección improvisada o inventada por el intérprete que se toca de forma totalmente libre)

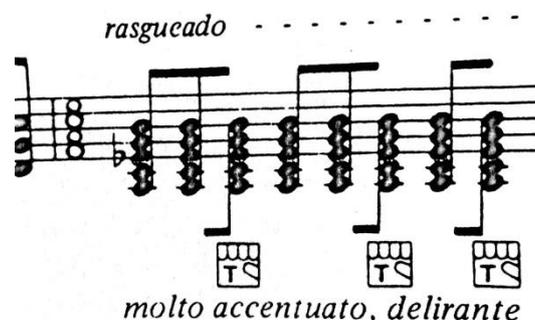


Imagen 12. Rasgueado

Es importante que sepamos que estas anotaciones se colocan bajo el pentagrama. En el ejemplo anterior podemos ver que el compositor indica rasgueado (en español) encima del pentagrama. En este caso, se refiere a un recurso técnico propio del instrumento. Es una información concreta acerca de que estas notas se tocan mediante rasgueos (técnica específica de la guitarra) y además acentuando al límite del delirio, indicado bajo el pentagrama.

Las indicaciones técnicas son inherentes al instrumento al que están dirigidas y normalmente conforman campos semánticos referidos a él. En el siguiente ejemplo vemos la inscripción técnica "pizz." Que indica que las notas afectadas deberán ser tocadas en *pizzicato* o de forma pellizcada (en este caso el violín lo hará con el dedo, sin utilizar el arco).



Imagen 13. Pizzicato

Otra técnica bastante célebre es la que indica *col legno*, lo que significa literalmente con la madera, esto es, girando el arco y percutiendo las cuerdas con su parte de madera. Esta técnica propia de los instrumentos de arco se hace extensiva también a otros, que indican *legno* sencillamente para percutir sobre la madera.



Imagen 14. Col legno

En los instrumentos de arco existen numerosas indicaciones que se refieren precisamente a cómo dicho arco hace sonar las cuerdas como por ejemplo *Ricochet*, que en este caso en francés indica que el arco rebota sobre las cuerdas de la manera indicada:



Imagen 15. Ricochet

Detaché hace referencia también en francés a que las notas se emiten separadamente:

Détaché



Imagen 16. Détaché

Y además podemos observar, ya de nuevo en italiano, como dependiendo en qué lugar de la cuerda se ha de tocar, se hace referencia a Tasto, cuando hay que tocar cerca de la *tastiera* o diapasón (*tastiera* significa telcado en italiano, aunque se traduce por diapasón, el lugar donde actúan los dedos de la mano izquierda en los instrumentos de cuerda). Al contrario, se indica *ponticello*, cuando hay que tocar en el sitio opuesto, o sea cerca de donde reposan las cuerdas en la caja de resonancia (el puente).



Imagen 17. Ponticello

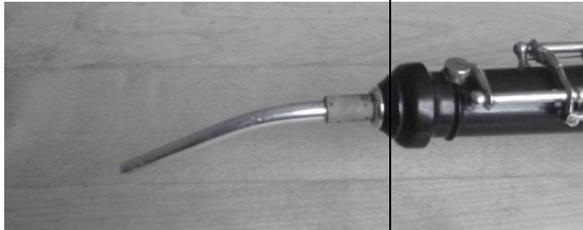
3. Falsos amigos

Para terminar, a modo de ejemplo, he pensado que era oportuno realizar una selección de términos musicales especializados que provienen de diversos idiomas y podrían confundir al hablante de español por su similitud con otras palabras a nivel fonético, pero cuyo significado es considerablemente lejano. Podrían considerarse como “falsos amigos” (también denominados *cognados*²) y, en ocasiones, han conformado un grupo amplísimo de traducciones históricamente “erróneas”.

Breve glosario de terminología musical en español (falsos amigos)

<p>Loco hace referencia a la voz italiana que significa al “sitio”. Cuando hemos tocado estas notas a otra altura, esta indicación pide ceñirse al lugar o altura exacta que muestra.</p>	
<p>Attacca hace referencia a que ha de pasarse seguidamente a la siguiente parte de la obra, sin pausa alguna.</p>	
<p>Esitando es una palabra italiana que hace referencia a interpretar con vacilación</p>	

² Según el Diccionario de la Real Academia Española (22ª. Ed.) los falsos amigos son “cada una de las dos palabras que, perteneciendo a dos lenguas diferentes, se asemejan mucho en la forma, pero difieren en el significado”.

<p>Conductor es el término que se utiliza en inglés para denominar al Director de Orquesta. En español, sin embargo, nunca se le llama conductor.</p>	<p>Director</p>
<p>Practice hace referencia en inglés a estudiar un instrumento. Sin embargo, en español no se suele decir practicar.</p>	<p>Estudiar</p>
<p>Con moto, en italiano significa literalmente con movimiento y hace referencia a que ha de interpretarse más velozmente. Por esto, el <i>Andante con moto</i> que se indica en el ejemplo de la derecha, se refiere a que ha de hacerse algo más rápido que la velocidad de <i>andante</i>.</p>	<p style="text-align: center;">Andante con moto</p> 
<p>En inglés a la trompa se la denomina french horn. Habitualmente en español no se le suele llamar cuerno francés, aunque en ocasiones podemos encontrar esta expresión. Finalmente hago referencia al <i>cornò inglés</i> como un instrumento cuyo nombre proviene de un error histórico de traducción. Como podemos ver en la imagen, su boquilla (donde introduce la boca el instrumentista) tiene un cierto ángulo, por esto, se le comenzó a llamar “cuerno angulado” dado que no es recta como en el caso del oboe (instrumento de la misma familia). En francés, se denominó <i>cor anglé</i>, y por su parecido sonoro con <i>anglais</i> se acabó llamando corno inglés, en lugar de “cuerno angulado”.</p>	 <p style="text-align: center;">Boquilla de corno inglés</p>

Referencias bibliográficas

- AMENÁBAR, A. (2011). Las formas del sonido. *Revista 180 Arquitectura, Arte y Diseño*, (42). Disponible en web en: <http://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/108>.
- BONUS, A. (2010): *The Metronomic Performance Practice: A History of Rhythm, Metronomes, and the Mechanization of Musicality*. (Doctoral Dissertation). Case Western Reserve University.
- COOKE, D. (1959). *The language of music*. Oxford: OUP.
- COPLAND, A. (2015). *Cómo escuchar la música* (2ª ed.) F.C.E.
- CALVO-MANZANO RUIZ, A. (2010). Del Arte de las musas a la ciencia de la música, *Tecniacústica*. 41º Congreso Nacional de Acústica. 6º CONGRESO IBÉRICO DE ACÚSTICA. León.
- Diccionario de la Real Academia Española* (22ª. Ed). Disponible en Web: <http://www.rae.es>.
- GROUT, D. J.; BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. (2008) *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- KAROLYI, O. (2004) *Historia de la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial
- LÓPEZ, I. (2000) *Notaciones hispánicas en Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- MACHABEY, A. (1971) *La notation musicale*. París: P.U.F.
- MCNAUGHT, W. G. (1893) *The History and Uses of the Sol-fa Syllables. Proceedings of the Musical Association*. Londres: Novello, Ewer and Co.
- MUDARRA, A. (1556) *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla.
- PEREZ, S., & LEGANES, E. N. (2012). La música como herramienta interdisciplinar: un análisis cuantitativo en el aula de Lengua Extranjera de Primaria. *Revista de Investigación en Educación*, 10 (1), 127-143.
- PUJOL, E. (2011). *Escuela Razonada de Guitarra*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales.
- SANS, J. F. (2002), *Evolución de la notación rítmica*, Academia.Edu. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Cátedra de Análisis Musical. Disponible en web en: http://www.academia.edu/2560636/Evoluci%C3%B3n_de_la_notaci%C3%B3n_r%C3%ADtmica
- RODRIGO ANGULO, M. (2018). Origen y Evolución del Lenguaje Musical, *Asemeya*. Discurso de Ingreso en ASEMEYA, 22 de Octubre de 2018. Disponible en web en: https://asemeya.com/sites/default/files/ceremonias/adjuntos/discurso_de_ingreso_margarita_origen_y_evolucion_del_lenguaje_musical.pdf.
- STANLEY, S. (Ed.) (1980, 2001) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan

SUZUKI, (2007) *Violin School I&II*. Alfred Music Publishing.

VALLS GORINA, M. (2002) *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.

