



CRISTINA DIEGO PACHECO  
<https://orcid.org/0000-0001-5867-2203>  
[cristina.diego-pacheco@univ-lorraine.fr](mailto:cristina.diego-pacheco@univ-lorraine.fr)  
Université de Lorraine - ATILF (CNRS)

# Música y léxico: una aproximación disciplinaria a la música antigua\*

## *Music and Lexicon: A Disciplinary Approach to Early Music*

La lexicología y su aplicación a la musicología constituyen un ámbito de investigación muy poco explorado cuyo método y marco teórico deben ser delimitados. En el caso de la música antigua, trabajar con palabras es esencial para una correcta comprensión de conceptos y prácticas, y esta línea de investigación ofrece al mismo tiempo una aproximación disciplinar novedosa dentro del ámbito musical pretonal de los estudios musicológicos. Este ensayo ofrece una presentación general de su marco teórico, así como una breve historia del léxico musical, ambos elementos centrados en el periodo histórico del Renacimiento, momento a partir del cual se construyen definitivamente enunciados musicales en lenguas vernáculas, sirviéndose para ello del trabajo desarrollado por el programa de investigación LMR (Lexique Musical de la Renaissance).

Palabras clave: léxico, música antigua, Renacimiento, LMR (Lexique Musical de la Renaissance), lingüística histórica, lexicología, vocabulario musical.

*Lexicology and its application to musicology represent an underexplored field of research whose method and theoretical framework need to be delimited. In the case of early music, working with words is essential for a correct understanding of concepts and practices. At the same time, this line of research provides a fresh disciplinary approach within the field of musicological studies of pre-tonal music. This article presents an overview of its theoretical framework, as well as a brief history of musical lexicon. Both elements focus on the Renaissance, the period in which musical statements in the Spanish vernacular were first established, drawing on the work conducted by the LMR (Lexique Musical de la Renaissance) research program.*

*Keywords: lexicon, early music, Renaissance, LMR (Lexique Musical de la Renaissance), historical linguistics, lexicology, musical vocabulary.*

---

\* Este artículo es fruto de la revisión de mi ensayo “Musique ancienne et lexicologie. Esquisse d’une nouvelle approche disciplinaire”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 27-79. Deseo expresar mi más profunda gratitud a los lingüistas Yan Greub, Béatrice Stumpf y Nadine Steinfeld por la relectura y comentarios a este estudio, así como al musicólogo Mario Armellini por sus correcciones y sugerencias. También a José María Domínguez, profesor del departamento de Musicología de la Universidad Complutense, por su paciencia e interés en que este ensayo apareciera en español.

## Introducción

Durante años privada de un espacio científico visible dentro de las ciencias humanas y sociales, la musicología es hoy una disciplina que se sitúa al mismo nivel que materias como la historia, la literatura, la historia del arte o la sociología. Ha alcanzado un reconocimiento inimaginable hace algunos decenios, y los musicólogos colaboran cada vez más con otros investigadores en trabajos de corte interdisciplinar. La musicología, por otra parte, ha participado activamente en la renovación intelectual y metodológica del siglo XX, abriéndose al estructuralismo, a la semiología, a la sociología, con aproximaciones auditivas o sociológicas propias de la *New Musicology*, movimientos en los que la música antigua ha participado de manera muy limitada<sup>1</sup>.

La reflexión que proponemos consiste en otorgar un espacio científico a la música antigua a través de su léxico. Nuestro trabajo no intenta erigirse en modelo epistemológico para estos repertorios (ya que no cubre más que una parte de las realidades musicales descritas) ni en un sistema original (puesto que toma como modelo metodológico la lingüística histórica), y no posee tampoco el monopolio del acercamiento intelectual a este ámbito (puesto que investigadores italianos se han interesado mucho por estos aspectos). El lector de estas líneas no encontrará tampoco un modelo de investigación que ofrezca conclusiones cerradas ni demostraciones ejemplares. Proponemos simplemente una nueva lectura de la música antigua, y es precisamente esta especificidad la que justifica la originalidad de nuestra propuesta, porque lo hace a través de un metalenguaje basado en el discurso musical y, más concretamente, en los términos que lo integran. El punto de partida de este proyecto consiste, pues, en afirmar que no poseemos todos los elementos necesarios para la reconstitución de las intenciones de los creadores e intérpretes o la recepción de obras musicales, si no tenemos en cuenta los términos creados *por* y *para* los actores del fenómeno musical. Y también afirmamos que estas palabras han sido objeto de demasiadas aproximaciones y confusiones dentro de la música antigua, aspecto que exige una revisión profunda de este ámbito.

---

<sup>1</sup> La expresión “música antigua” merece una breve explicación. En efecto, esta perifrasis amplia y ambigua integra en general las músicas de los periodos comprendidos entre la Edad Media y el Barroco. Esta delimitación cronológica no suele satisfacer a medievalistas, ni tampoco a especialistas de Renacimiento o Barroco, pero ha terminado por imponerse entre melómanos e investigadores. Esta expresión tiene una última ventaja, a saber, el permitir una diferenciación entre músicas clásico-románticas (incluso tardobarrocas) y las músicas que las preceden, estableciendo así una diferencia entre sus dos sistemas musicales, modal y tonal.

## Estudiar el léxico musical: ¿hacer listas de palabras?

La idea según la cual el estudio del léxico musical podría constituir una investigación independiente, no solo necesaria sino también legítima, con su propio método, sus herramientas de estudio y sus objetivos, resulta por el momento bastante lejana. Las palabras *de* (y no *sobre*) la música, vinculadas a una jerga musicológica que en muchos casos se intenta evitar, no han suscitado hasta ahora excesivo interés; este desinterés puede resumirse con la frase que un eminente musicólogo me dirigió hace algún tiempo, alertándome de lo absurdo de “hacer listas de palabras”. Y pese a ello, defendemos la importancia de estas palabras, que deben ser analizadas para desentrañar su significado, ambigüedades y matices, ya que constituyen los más destacados testimonios de un saber técnico hoy perdido.

Las “listas de palabras” se sitúan, pues, en el epicentro de nuestro trabajo sobre el *Léxico Musical del Renacimiento* (*Lexique musical de la Renaissance* en francés, que citaremos por su acrónimo LMR), programa que ha sido el punto de partida de esta investigación y que durante más de veinte años ha permitido la creación de un léxico de más de 6 000 términos en español, francés, y en menor medida, en portugués y catalán, extraídos de más de cien fuentes<sup>2</sup>. Esta “lista de palabras” se ha convertido, al filo de los años, en una herramienta indispensable para alimentar nuestra reflexión sobre el léxico de la música antigua. La base fundamental de nuestro trabajo radica en la convicción de que la lectura de muchos términos musicales no nos aporta las claves necesarias para su comprensión: a pesar de las numerosas digitalizaciones de tratados de música antigua, nada permite afirmar que los lectores actuales de dichas fuentes puedan entender con propiedad el significado y contextualización concreta de su contenido.

En un lenguaje de especialidad como el de la música<sup>3</sup> (y aún más en el caso de la música antigua), el estudio de los términos incluidos en las fuentes necesita, pues, un trabajo inicial acumulativo y cuantitativo. El trabajo cuantitativo,

<sup>2</sup> La elección de estos idiomas no es fruto del azar y se justifica por el ámbito de investigación del fundador del programa (Louis Jambou) y de su directora actual (Cristina Diego Pacheco), ambos especialistas de música española y buenos conocedores de la música francesa. También deriva de un criterio de exclusión del italiano como lengua de trabajo, teniendo en cuenta el número ingente de fuentes italianas y la existencia de programas de investigación en torno a la lexicología musical perfectamente establecidos en Italia, como se verá más abajo. La base de datos de nuestro programa LMR contiene 4 321 términos en español, 1 776 en francés, 55 en portugués y 3 en catalán (abril 2022). Nótese que en el caso de las dos últimas lenguas los vaciados están en proceso de realización.

<sup>3</sup> Un lenguaje de especialidad se define por un “conjunto de subcódigos –parcialmente coincidentes con el subcódigo de la lengua común– caracterizados en virtud de unas peculiaridades ‘especiales’”, María Teresa Cabré: *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, Antártida / Empúries, 1993, p. 129. Estas “peculiaridades” son específicas de cada lenguaje de especialidad. Ver también, de la misma autora: “¿Lenguajes especializados o lenguajes para propósitos específicos?”, *Textos y discursos de especialidad. El español de los negocios*, Andreu van Hooft (dir.), Ámsterdam, Rodopi, 2004, pp. 19-34.

resultado de una paciente extracción de palabras, es indispensable para medir el objeto de estudio y su identidad y determinar sus ocurrencias<sup>4</sup> con el fin de establecer los grados de afinidad y de asociación con otros términos, la localización de co-ocurrencias<sup>5</sup> o la visualización de la constelación léxica alrededor de una forma dada. Los primeros resultados de este trabajo cuantitativo pueden observarse en el reciente libro *Musique et Lexique*, que cristaliza parte de nuestras investigaciones<sup>6</sup>.

Así pues, las “listas de palabras” y el estudio del léxico musical constituyen elementos esenciales para conocer el fenómeno musical en toda su amplitud diacrónica. En nuestra opinión, el análisis del lenguaje técnico musical debe tenerse en cuenta al mismo nivel que la partitura (objeto a menudo sobrevalorado en el caso de la música antigua), que los contextos de producción (corte, iglesia, etc.) y de difusión (a través también de una diversidad de medios de emisión como lo hacen los *Sound Studies*) o que la recepción musical, aspectos hasta ahora dominantes en el estudio de la música antigua.

### *Nuestra propuesta*

Puesto que esta investigación se centra en las palabras de la música antigua, necesitamos acercarnos a los axiomas postulados por la ciencia que hace de las palabras su objeto de estudio: la lexicología. Como rama de la lingüística, la lexicología diacrónica parte del principio según el cual las palabras integran un sistema compuesto de signos. Que la música sea o no un lenguaje no es la cuestión pertinente en esta reflexión; nuestra propuesta consiste simplemente en establecer una serie de eslabones en la cadena argumentativa formada por las siguientes premisas: (1) para conocer la música antigua, la lectura de la partitura no es suficiente; (2) las herramientas necesarias para conocer la música antigua requieren el estudio de textos de autores contemporáneos; (3) la lectura de dichos textos no garantiza su perfecta comprensión; (4) uno de los elementos esenciales para comprender el contenido de dichos textos es el estudio del léxico; (5) para estudiar este léxico, es necesario configurar un corpus y aplicar el método facilitado por la lexicología para analizarlo.

Así expuesta, la lexicología orientada al estudio de la música antigua sería la rama de la musicología que pretende estudiar el fenómeno musical en su diacronía, tomando el término musical como objeto de estudio. Esta re-

<sup>4</sup> La ocurrencia de un término indica su aparición en un corpus. Para fechar la aparición de una palabra en una lengua, la lexicografía busca la primera ocurrencia de esa palabra en un texto escrito.

<sup>5</sup> La co-ocurrencia (o coocurrencia) permite estudiar la relación de proximidad de dos o más términos dentro de un mismo texto.

<sup>6</sup> Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.): *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

flexión no busca ofrecer definiciones dentro de un marco lexicográfico<sup>7</sup>, sino estudiar las palabras de la música, su historia, su evolución semántica y su marco de aplicación.

### La investigación lexicológica aplicada a la música antigua

Dado que nuestro propósito es el de construir las bases de una lexicología aplicada a la música antigua, nuestro modelo metodológico es el de la lingüística. La investigación en lexicología musical consiste, pues, en analizar un vocabulario de especialidad utilizado en situaciones concretas con una finalidad definida (interpretación, descripción de acontecimientos, pedagogía o mera exposición teórica), con el fin de situar las palabras en su contexto (en la base de datos del LMR esto es posible gracias a las citas en las que se incluyen las palabras) para identificar su significado a veces ambiguo, su historia y su evolución. A menudo este vocabulario resulta hermético para los no especialistas, y también difícil para un musicólogo experto; por otra parte, es probable que fuera también impreciso en ocasiones para los lectores coetáneos a su uso, aunque ¿qué sabemos en realidad de lo que los contemporáneos entendían realmente al leer ciertos términos?

El principio que guía la lexicología es el estudio del “vocabulario de los ámbitos de uso”<sup>8</sup> de una comunidad, traduciendo estos últimos la actividad humana en el ejercicio de esta misma actividad, así como su aprendizaje, sus prácticas diversas, su evolución; y todo ello en un marco preciso, el del ámbito técnico, o más amplio, el de la comunicación ordinaria<sup>9</sup>. Del análisis de estos términos se extraen, pues, ricas informaciones sobre los contextos de producción, difusión y uso. Al analizar el vocabulario propio de un pensamiento que emana de una cultura podemos entender los hechos de civilización asociados a dicho lenguaje, siguiendo el postulado de Matoré<sup>10</sup> o de Edgar Morin<sup>11</sup>. Por ello, nuestro objetivo consiste en establecer un conjunto de términos musicales necesarios para conocer no solo conceptos e ideas, sino también mutaciones y

---

<sup>7</sup> Los diccionarios, a pesar de su interés, no pueden ser considerados como testimonios perfectos del uso de la lengua, y es necesario servirse de otros documentos para el estudio del léxico (cf. *corpus* más abajo); en efecto, una de las principales dificultades del lenguaje musical del Renacimiento nace de las ambigüedades de las definiciones dadas en los diccionarios (que nacen además en esta época).

<sup>8</sup> Roland Éluerd: *Que sais-je? La lexicologie*, París, Presses Universitaires de France, 2000, p. 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>10</sup> Georges Matoré: *La méthode en lexicologie: domaine français*, París, Marcel Didier, 1953, p. 88.

<sup>11</sup> Edgar Morin: *El método IV: las ideas*, Madrid, Cátedra, 2006 (1.ª ed. 1991), p. 168. A propósito de Morin y el lenguaje, ver Amaya García Pérez: «Léxico y paradigmas en la teoría musical. Reflexiones y herramientas metodológicas para abordar el estudio del léxico musical renacentista», *Musique et lexique à la Renaissance...*, pp. 86-87.

desarrollos de prácticas culturales vinculadas a la música y a la transmisión del saber musical, que ya no ignorarán uno de sus factores esenciales, vector de su formulación: las palabras.

Partiendo, pues, de la idea según la cual gracias al vocabulario propio de un periodo podemos conocer el modo de funcionamiento de una sociedad, el estudio del léxico musical facilita la identificación de las especificidades propias de este ámbito cultural, cuyo tecnicismo (teórico, organológico...) demuestra su grado de desarrollo y el espacio social que ocupaba, particularmente durante el Renacimiento. Por todo ello, el estudio de los términos técnicos musicales, su historia, el contexto en el que son formulados, así como su campo de aplicación, constituyen un objeto de estudio perfectamente legítimo en lexicología.

La lingüística histórica lleva mucho tiempo interesándose por los lenguajes de especialidad y los vocabularios técnicos. En el caso que nos ocupa, se intentará identificar este léxico a partir del momento en que se abandona el latín como lengua de difusión, con el fin de hacer más accesible el saber, sin por ello perder las exigencias propias de un discurso de especialidad. En el caso de la música, las nociones teóricas no son inventadas al ser puestas por escrito en lengua vernácula: existe una larga tradición conceptual que precede a este fenómeno, a menudo acompañada de variaciones terminológicas, de modo que la aparición de términos técnicos no es una empresa espontánea o repentina. A este vocabulario técnico altamente especializado se debe además añadir una larga tradición de términos en lengua vernácula de tradición oral (sobre todo en el caso de danzas e instrumentos), de tal manera que en el momento de su aparición sistemática en los escritos en romance existe ya un registro lingüístico elaborado y conocido, relativamente homogéneo, preciso y en muchos casos unívoco. Las particularidades de este vocabulario, así como su historia (sobre todo cuando se estudia diacrónicamente su nacimiento, desarrollo y eventual eliminación), sus características intrínsecas y sus elementos distintivos, son los elementos que interesan a la lexicología histórica, mucho más que la búsqueda de una definición, que en esencia produce una imagen fija y forzosamente imperfecta<sup>12</sup>.

Señalemos sin embargo que la presencia del vocabulario técnico musical en los estudios generales de lingüística histórica e historia de los lenguajes de especialidad es limitada y muy puntual, al menos desde un punto de vista cuantitativo<sup>13</sup>. Ello se explica no por su grado de especialización (los estudios sobre el vocabulario de la aritmética o de la medicina son tan especializados como el

<sup>12</sup> Éluerd irá más lejos al afirmar que un corpus obtenido a partir de definiciones de diccionarios es siempre "sospechoso". R. Éluerd: *Que sais-je? La lexicologie*, p. 28.

<sup>13</sup> Pocos lingüistas se han interesado por cuestiones musicales. Italia sería una excepción a la regla, con investigadores como Isabelle Chiari, iniciadora del grupo de investigación *Genesi e tipologie delle parole complesse del lessico musicale italiano* creado en 2009 en la Universidad de Roma Sapienza.

de la música), sino por la dificultad de acceso a las fuentes: los textos exclusivamente musicales no son abundantes durante la Edad Media; los del Renacimiento, mucho más numerosos y a veces impresos, se acompañan a menudo de notaciones musicales, un aspecto que no incita al análisis por parte de investigadores no musicólogos. Por otra parte, la inserción de escritos sobre música en manuscritos de otras disciplinas (aritmética, geometría, arquitectura) complican también su identificación.

Otras dos razones pueden explicar la ausencia del vocabulario de la música antigua en los estudios de lingüística: por una parte, la publicación de glosarios “modernos” que incluyen términos que aparecen también en fuentes históricas, y por otra, la “juventud” de la musicología en tanto que disciplina. En efecto, los glosarios modernos pueden inducir a error a los investigadores no musicólogos, ya que las definiciones que allí se encuentran no son en muchos casos extrapolables a periodos pretonales. Por otra parte, la musicología es una disciplina relativamente reciente en el ámbito de las ciencias humanas y sociales y, si bien es verdad que la inclusión progresiva de la musicología en el estudio de las ciencias sociales es una realidad, también es verdad que todavía queda mucho camino por recorrer antes de que se incluya en estudios comparativos, sobre todo de orden lingüístico.

Nuestro propósito no será aquí el de enumerar las posibilidades lingüísticas que se desprenden del estudio de los términos musicales; apuntaremos simplemente el interés que pueden tener los estudios de semántica comparativa que incluyan términos musicales; la utilidad de los estudios cuantitativos y lexicométricos de la estadística léxica para establecer un mejor análisis discursivo de la música, o las hipótesis que el método poligenético puede aportar para la integración de la música en estudios científicos. Señalemos que el trabajo realizado por el LMR permite ya establecer el grado de afinidad de un término con otras palabras con las que aparece frecuentemente asociado, permitiendo al mismo tiempo la localización de co-ocurrencias y constelaciones léxicas.

En cualquier caso, el estudio de las palabras, su naturaleza, su etimología y sus relaciones sistemáticas constituyen elementos clave para realizar estudios pluridisciplinarios en los que musicología y lexicología serían complementarias y podrían conducirnos a una reflexión común casi inédita hasta ahora. Es evidente que este campo de investigación posee un gran futuro científico cuyos resultados son provechosos tanto para la musicología como la lingüística<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> He dirigido varios trabajos sobre esta temática, por ejemplo el de Estelle Amilien: *Les instruments de musique et leur fonction en espagnol à partir de la base de données du LMR. Analyse et contextualisation*, tesina de máster, École Normale Supérieure de Lyon, 2010; o el de Jesús Noguera Guillén: *La musique pour clavier dans l'Espagne du Siècle d'Or. De la lexicologie à la pratique*, travail d'étude personnel (TEP), París, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 2018.

### *El corpus*

Para la realización de este trabajo se necesita evidentemente un corpus, cuya selección plantea problemas de orden lingüístico<sup>15</sup>. Un primer problema al que nos enfrentamos es el de la cronología. El *terminus post quem* de nuestro corpus ha sido el más fácil de establecer: hemos incluido simplemente los primeros textos de contenido específico musical aparecidos en romance, lo que nos conduce al siglo XV (1410 en el caso de España<sup>16</sup>, 1502 en el caso francés<sup>17</sup>). Más difícil ha sido establecer el *terminus ante quem*, determinado en función de nuestro propio proyecto conceptual, a saber, el del paradigma modal. Por esta razón, hemos utilizado textos fechados a finales del siglo XVII, pero cuyo modelo teórico-conceptual eminentemente modal no integra todavía (o no completamente) la tonalidad –recordemos que ambos sistemas teóricos coinciden y se superponen durante un cierto tiempo, como ya ha explicado Amaya García<sup>18</sup>–. Las últimas fuentes utilizadas en nuestro corpus corresponden a escritos españoles: 1699 en el caso de música práctica (*Libro de pasacalles*) y 1649 en el caso de una fuente teórica (*Arte de Canto llano*<sup>19</sup>).

Dada la extensión conceptual de nuestra reflexión, el corpus elegido debe ser amplio y suficientemente representativo de esta diacronía. Aunque la exhaustividad es imposible de obtener, la línea seguida por el LMR ha sido “incluir” más que “descartar”, aun en el caso de fuentes que puedan a priori parecer alejadas de nuestro propósito. En resumen, se han escogido tres categorías de textos: escritos exclusivamente centrados en cuestiones musicales, escritos con contenido vinculado a la música y escritos alusivos a hechos musicales suficientemente representativos para ser analizados. El vaciado manual realizado durante años, seguido por un tratamiento informático de los datos, ofrece un panorama amplio y heterogéneo de las 103 fuentes presentes en la base<sup>20</sup>:

Escritos sobre música. Este grupo, cuantitativamente el más numeroso, integra las tipologías siguientes:

- Textos especulativos: tratan la música como parte del *quadrivium* universitario.

<sup>15</sup> Anne Condamines: “Linguistique de corpus en terminologie”, *Langages. La terminologie: nature et enjeux*, 157, 2005, pp. 36-47. Patrick Charaudeau: “Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique”, *Corpus*, 8, 2009 (<http://www.patrick-charaudeau.com/Dis-moi-quel-est-toncorpus-je-te,103.html>).

<sup>16</sup> Fernando Estevan: *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano*, Sevilla, 1410 (reed. facs. de María Pilar Escudero García, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1984).

<sup>17</sup> *Lart, science & pratique de plaine musique*, París, veuve de Jehan Trepperel, [1502].

<sup>18</sup> Amaya García Pérez: “Léxico y paradigmas en la teoría musical...”, pp. 81-131.

<sup>19</sup> Antonio de Santa Cruz: *Libro donde se verán pazacalles de los ocho tonos*, ms. ca. 1699 (Biblioteca Nacional de España, M/2209); Tomás Gómez [atr.]: *Arte de canto llano, órgano y cifra*, Madrid, Imprenta Real, 1649.

<sup>20</sup> Esta lista podrá consultarse en la pestaña “Fuentes (Sources)” de nuestro sitio web [lexiquemusical.eu](http://lexiquemusical.eu).



- Tratados de canto polifónico y contrapunto: son los textos más completos en lo que se refiere a exposición de reglas y leyes de la música práctica. Incluyen a menudo un tratado de canto llano preliminar.
- Tratados teóricos breves (con apelativos diversos: instrucciones para el cantollano, artes o artecicas de cantollano, reglas de cantollano, tratados de cantollano). A pesar de sus títulos restrictivos, estos tratados no abordan únicamente la cuestión del cantollano, puesto que constituyen manuales pedagógicos indispensables para el aprendizaje general de la música. Son, cuantitativamente, los más numerosos. Incluyen a menudo modelos de canto litúrgico (antífonas, salmos, etc.).
- Introducción a antologías musicales: estas antologías pueden dedicarse a un único instrumento (en cuyo caso están emparentados con los métodos para el aprendizaje de un instrumento) u ofrecer informaciones sobre las piezas musicales escogidas por el editor.
- Métodos de aprendizaje instrumental con técnicas propias de la práctica de un instrumento: los más frecuentes son los dedicados a instrumentos de tecla (órgano, clave) o vihuela.

#### Escritos con contenido vinculado a la música

- Libros teóricos: se alude aquí a los tratados no musicales (aritmética, arquitectura, oratoria, etc.) que contienen capítulos o secciones dedicadas a cuestiones musicales.
- Actas capitulares: textos normativos a menudos ricos en información musical, que integran normas y reglas a respetar en el contexto litúrgico de catedrales y colegiatas (cuyo vocabulario puede incluir particularidades regionales o locales).
- Libros de fábrica: su vocabulario, estático, ofrece informaciones contables y financieras relacionadas con la práctica musical de catedrales o colegiatas.
- Protocolos notariales: particularmente interesantes en el caso de los inventarios *post-mortem* de la alta aristocracia que posee objetos musicales (libros, instrumentos) o de profesionales de la música (músicos, cantores, editores, impresores, libreros).
- Diccionarios: se han vaciado diccionarios monolingües y plurilingües con definiciones musicales.
- Manuales de educación de príncipes: siguiendo el modelo de Castiglione, estos tratados contienen a menudo capítulos dedicados al aprendizaje y a la práctica musical de las élites.
- Escritos sacros y morales: forman parte de este grupo los sermones, censuras, textos para predicadores, etc. con referencias directas a la música.

#### Escritos alusivos a hechos musicales

- Crónicas: se han incluido aquellos en los que la parte dedicada a la música es cuantitativamente importante (entradas, festividades, etc.)
- Obras literarias: piezas de teatro, poesía lírica, novelas y escritos en prosa que se han escogido en función de la cantidad de referencias musicales incluidas.

Las características de este corpus heterogéneo sugieren una serie de comentarios en lo que al léxico se refiere. Los tratados especulativos, por ejemplo, con sus dimensiones imponentes, se dirigen a lectores que buscan un conocimien-

to erudito de tradición antigua, en los que los préstamos del griego y del latín son abundantes. Los tratados de pequeño formato, sin embargo, van dirigidos a músicos a veces aficionados a los que se explican los rudimentos de la teoría musical a través de términos simples y concretos.

Las otras categorías de fuentes adaptan su vocabulario musical a los lectores: en el caso de los libros dirigidos a instrumentistas, el vocabulario técnico puede incluso resultar desconocido a las demás categorías de músicos profesionales —caso de términos relacionados con el órgano, por ejemplo—. El vocabulario de las obras literarias, crónicas o textos morales resulta por su parte descriptivo, vago, a menudo metafórico y simbólico. Sin embargo, una intención más técnica se desprende del vocabulario escogido en los diccionarios (no especializados) de la época. Por fin, los textos normativos y prescriptivos, al ser meramente administrativos, limitan el vocabulario musical a una descripción lo más comprensible posible (en el caso de inventarios, por ejemplo) o a los costes, obligaciones o situaciones punitivas relacionados la música (sobre todo en un contexto eclesiástico). Evidentemente la heterogeneidad de las fuentes implica un vocabulario musical rico y variado que va de lo más preciso y técnico a lo más común y aproximativo.

### *Música, lengua y sociedad*

Del corpus escogido se deduce también la amplitud de contextos en los cuales se desarrolla el saber y la práctica musical: Universidad, Iglesia, marcos más íntimos y domésticos, contextos pedagógicos diversos, acontecimientos festivos, etc., que a su vez originan una gran variedad de receptores: profesionales, eruditos, músicos profesionales o aficionados. El léxico musical no es por tanto una entidad unívoca y además presenta una gran variedad de interlocutores en contextos muy variados. La cuestión de los sinónimos, que será abordada más adelante, es muy representativa de esta cuestión: los casos de sinonimia perfecta que encontramos en la designación de intervalos o de modos, por ejemplo (numeral ordinal en unos casos, término griego, latín, o neogriego en otros) evidencian las diferentes categorías de lectores cuyos conocimientos musicales son también heterogéneos.

La música y su terminología participan también de las preocupaciones sociales de su tiempo (religión y espiritualidad, educación, espacio, ciencia, sensaciones y profesiones<sup>21</sup>). Si el vocabulario musical relacionado con el concepto de “gusto” o de “gracia” no implica el uso de un vocabulario especializado, un vocabulario altamente técnico sí nos ofrece un importan-

<sup>21</sup> Categorías escogidas en la obra de Georges Matoré: *Le vocabulaire et la société du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1988.

te testimonio del grado de desarrollo de una sociedad capaz de producirlo. Una mención particular merece el vocabulario relativo al órgano: alrededor de cien términos técnicos pueden ser asociados exclusivamente a este instrumento en nuestra base de datos.

En una sociedad dominada por las preocupaciones religiosas y morales, pero cuya apertura hacia el saber se opera a todos los niveles, la presencia de escritos sobre música no debería sorprendernos. Lo que sí puede sorprender, sin embargo, es la amplitud de su producción y circulación. La imprenta musical juega en este sentido un papel importante, puesto que permite la difusión de un número hasta entonces inimaginable de pequeños textos teóricos destinados a profesionales o a autodidactas que desconocen el latín. Como ha sido demostrado por Ascensión Mazuela, estos pequeños tratados son manuales de aprendizaje o auto-aprendizaje que hasta ahora habían pasado desapercibidos y que habían sido también desdeñados por la historiografía, que los consideraba como ilustración de una práctica poco innovadora de la música (la del canto llano). Sin embargo, estos textos son sumamente interesantes para nuestro propósito porque responden a una importante necesidad pedagógica dirigida a un amplio público (que incluye a mujeres y clases menos privilegiadas) dada su brevedad y su bajo coste. El número de ejemplares publicados de este tipo de textos es un claro testimonio de todo ello, como en el caso del tratado de Juan Martínez (*Arte de canto llano*, Sevilla, 1530), con unas cincuenta reediciones entre los siglos XVI y XVII<sup>22</sup>.

Además de esta literatura pedagógica, las antologías musicales dedicadas a un instrumento, precedidas de una introducción, ofrecen también una respuesta funcional a un público de músicos profesionales o *amateurs* deseosos de tocar un instrumento sin necesidad de contratar un maestro; en el caso de las tablaturas, además, existe la ventaja de no tener que aprender demasiada teoría musical para la ejecución instrumental. Estos autodidactas constituyen una categoría social generalmente urbana que desea imitar a las clases dominantes para las cuales el dominio de un instrumento formaba parte de su educación. En resumen, la pedagogía vinculada con el aprendizaje de instrumentos musicales supone una pequeña revolución gracias a estos textos<sup>23</sup>.

Estos dos ejemplos ofrecen una serie de respuestas respecto al público al que dichos textos van dirigidos: para llegar a un máximo de lectores, el léxico que incluyen se ve simplificado, evitándose los cultismos propios de los manuales

<sup>22</sup> Ver a este respecto el importante trabajo de Ascensión Mazuela-Anguila: *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.

<sup>23</sup> Aspecto estudiado, por ejemplo, por Paloma Otaola González: "A los deseosos de saber el arte de la música practica y especulativa. La figura del autodidacta en el siglo XVI", *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez, Paloma Otaola González (coords.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 173-187.

especulativos. Se trataría, pues, de una “condición de discurso”, siguiendo el postulado de Foucault<sup>24</sup>; en nuestro caso, el saber, antes anclado en un sistema de origen griego desconocido para la mayor parte de los músicos, se orienta progresivamente hacia la práctica y su plasmación en textos escritos. En estos textos, el recurso a las autoridades (cuando aparecen) se resuelve en unas pocas líneas que enseguida dan paso a otras preocupaciones mucho más prosaicas: asistimos al paso hacia un nuevo discurso y una nueva gramática musicales que a partir de ahora serán aceptados y admitidos por todos.

Añadamos para finalizar un último comentario respecto al léxico musical y la sociedad, que ejemplifica la violencia con la que la sociedad del siglo XIX (e incluso más allá) observa y juzga la terminología musical de la época que abordamos. Si ampliamos la propuesta de Derrida según la cual los textos nunca son neutros, observamos que existe en el siglo XIX y, en menor medida, en los siglos XX y XXI, un discurso encerrado en la lógica de su lenguaje, considerado como modelo de referencia, que fija un significado y excluye otras definiciones posibles<sup>25</sup>. Aunque abordaremos esta cuestión más adelante, dos ejemplos (vinculados con la música medieval) servirán para ilustrar esta idea. El primer ejemplo procede de Lavignac (influyente autor de uno de los principales diccionarios de referencia de principios del siglo XX), que se encuentra ante un callejón sin salida cuando intenta definir el término *organum*:

Llegando al siglo IX se realiza la primera tentativa armónica (??) de superposición de dos sonidos, pero ¡ay! con acordes de cuarta o de quinta. Este sistema bárbaro y primitivo, descrito y aplicado por el monje Hucbaldo de Saint-Amand, que parece apreciarlo, tenía por nombre diafonía u organum: hoy diríamos cacofonía. No podemos ver en ello más que un error que ha retrasado algo así como cinco siglos la evolución musical<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, (trad. española, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), Ciudad de México, Siglo Veintiuno, 2020 [1.ª ed. 1966]).

<sup>25</sup> Jacques Derrida: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, p. 226 y ss., (trad. española, *De la grammatología*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2019 [1.ª ed. 1971]).

<sup>26</sup> Albert Lavignac: *La musique et les musiciens*, París, Delagrave, 1938 (1.ª ed. 1895), p. 455 : “Ce n’est qu’aux approches du IX<sup>e</sup> siècle que fut faite la première tentative harmonique (?) de superposer deux sons, mais hélas, en rapport de quarte ou de quinte. Ce système barbare et primitif, décrit et mis en musique notamment par le moine *Hucbald*, de Saint-Amand, dont il paraît faire les délices, avait pour nom diaphonie ou organum: à présent on dirait cacophonie. Nous n’y pouvons voir qu’une erreur qui a retardé de quelque chose comme cinq siècles l’évolution musicale. On écrivait ainsi à deux, trois, quatre, et même cinq voix, en s’appliquant à accompagner le plain-chant grégorien par de longues séries de quartes ou de quintes, et sans craindre d’en dénaturer le caractère et le rythme, car l’organum était peu mesuré. Il en fut à peu près ainsi jusqu’au XIII<sup>e</sup> siècle, où le sens mélodique paraît progresser plus rapidement que celui de l’harmonie, bien que l’organum se transforme peu à peu en un système moins brutal, le *déchant* ou *discantus*, qui n’est autre qu’un premier essai de contrepoint à deux parties. C’est alors que vivait Adam de la Hale [...]. Il paraît avoir été le premier à employer la consonance de tierce et son renversement de sixte, ce qui apportait dans son déchant une douceur jusqu’alors inconnue; il essaya aussi timidement l’emploi de l’accord parfait, mais sans abandonner tout à fait le système de quartes et quintes successives. C’était pourtant un immense progrès”.

Además de la incompreensión del autor frente a esta realidad musical y la visión negativa inherente a su discurso (fijémonos en el elocuente signo de interrogación), es la fórmula “hoy diríamos” la que atrae nuestro interés: el vocabulario escogido no es, según el autor, ni inteligible ni apropiado, prefiriéndose el uso de otro término más adecuado para definir, según su punto de vista, la realidad musical descrita.

El segundo ejemplo amplifica esta visión tendenciosa cuando, al explicar los neumas, se prefiere denigrar el término en vez de proponer una definición (o confesar simplemente que se ignora su significado):

Apareció [...] un sistema extraño, hoy incomprensible, que consiste en signos casi jeroglíficos o abreviados, que se llamaban neumas, derivando seguramente de las notas rabínicas y cuya significación era pura convención. Los neumas no indicaban sonidos precisos a una altura determinada, sino grupos de sonidos, un poco como los grupettos y trinos en la notación moderna. Había muchos: he llegado a contar cuarenta en un viejo manuscrito<sup>27</sup>.

Este texto también nos invita a reflexionar: en efecto, el autor ignora el sentido de estos neumas y, para descifrarlos, intenta adecuarlos a un sistema con el que se identifica, el del sistema tonal y su vocabulario. Propone entonces una reformulación perifrástica (“un poco como”), seguido del préstamo “grupetto”, este último capaz de resolver en parte el enigma de su definición y función.

En ambos ejemplos encontramos, pues, la esencia de la “violencia semántica” de la teoría de Derrida, aplicada aquí al vocabulario musical. Si la exposición es casi caricaturesca en el caso de Lavignac, veremos más adelante como el abandono del sentido “antiguo” de los términos musicales en beneficio del sentido “moderno” ha constituido un verdadero obstáculo para el conocimiento y comprensión de realidades musicales hoy perdidas.

### La música frente a la lexicología

La escasa atención que los musicólogos han prestado al léxico musical modal origina sorprendentes anacronismos: se describen técnicas, se analizan partituras y se estudian repertorios vocales o instrumentales, olvidando mencionar que las palabras que designan estas prácticas han aparecido en su mayor parte siglos después. Teniendo en cuenta que se

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 451 : “Vint ensuite, pour durer pendant la plus grande partie du Moyen-Age, un système bizarre, aujourd’hui incompréhensible, consistant en signes quasi hiéroglyphiques ou abrégatifs, qu’on appelait les *neumes*, dérivant sans doute des notes rabbiniques et n’ayant qu’une signification de pure convention. Les neumes n’indiquaient pas de sons précis, d’un degré déterminé, mais des groupements de sons, un peu comme les signes du *grupetto* et du *tremblé* dans la notation moderne; il y en avait un grand nombre: j’en ai compté jusqu’à quarante dans un vieux manuscrit”.

necesita irremediablemente recurrir al texto escrito para intentar acercarnos a estas realidades musicales, podemos preguntarnos por qué la musicología histórica (o la musicología simplemente) hasta ahora casi no se ha interesado por las palabras de la música. Analicemos dos elementos de contexto que motivan en parte esta ausencia.

En primer lugar, hablar de música siempre ha engendrado cierta complejidad, alimentada además por una amplia literatura romántica que aplaudía precisamente su inefabilidad. Curiosamente, el carácter inefable de la música ha venido a menudo acompañado del axioma según el cual la música sería un lenguaje universal capaz de ser reconocido y entendido por la humanidad entera. Este postulado será desarrollado durante la Ilustración<sup>28</sup>, periodo durante el cual las formas abstractas de la música instrumental ilustrarán en parte esta aparente contradicción. La posición ambivalente del pensamiento musical frente a su contenido verbal ha implicado el abandono de este último por parte de una historiografía romántica que prefería exaltar la idea de la música como un “lenguaje sin palabras”. Este discurso, amplificado durante el siglo XIX, continúa en parte durante los siglos XX y XXI, aunque se intente neutralizar esta paradoja a través del método científico. Este último segmentará de manera racional el discurso musical, codificándolo a través del modelo semiótico, de manera que los significantes y significados tomados del método lingüístico se aplicarán simplemente a las notas musicales. Este sistema, que ha ocasionado el abandono de términos musicales para dar paso a signos no-lingüísticos, prevalece en la idea postulada por Schönberg según la cual no se puede entender la música a través de las palabras<sup>29</sup>. Y esta primera dificultad viene acompañada de otro problema: las palabras de la música, vehículo de transmisión de un saber técnico, también han sido atacadas por un siglo XX formalista cuya versión más intransigente ensalza la partitura frente a cualquier otra representación del hecho musical. Aludimos aquí a la hipótesis schenkeriana, que defiende la inteligibilidad del discurso musical gracias (exclusivamente) al análisis a través de figuras, letras, cifras<sup>30</sup>. Añadamos que las teorías desarrolladas en torno a estas cuestiones se articulan de manera casi exclusiva en torno al repertorio clásico-romántico.

<sup>28</sup> La idea según la cual la música sería el “lenguaje de las emociones” ha sido difundida por numerosos autores, como lo deplora Hanslick, que incluso propone una lista bastante completa de los pensadores que apoyan este axioma. Edouard Hanslick: *Du beau dans la musique*, Charles Bannelier (trad.), Paris, Brandus, 1877 [1.ª ed. 1854], p. 21, (trad. española, *De la belleza en la música*, Madrid, Casa Editorial de Medina [1876]).

<sup>29</sup> Arnold Schönberg: “Das Verhältnis zum Text”, *Der Blaue Reiter*, Múnich, 1912, p. 27.

<sup>30</sup> Heinrich Schenker desarrolla su teoría analítica durante casi cuarenta años, desde su *Der Geist der musikalischen Technik*, Leipzig, Fritsch, 1895, hasta *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, 3. *Der freie Satz*, Viena, Universal, 1935 (obra póstuma).

Por fin, cuando nos interesamos en particular por las palabras de la música antigua, nos damos cuenta de que durante la segunda mitad del siglo XX gran parte de la reflexión musicológica se ha mantenido fiel a una herencia teorizada en el siglo XIX, fundada bajo el concepto de “progreso”: el perfeccionamiento del lenguaje musical debía necesariamente conducir al desarrollo de una estructura perfecta, la del lenguaje tonal. Esta teoría se basa en las resonancias de la escala sonora de Rameau, consideradas todavía hoy como las únicas compatibles con un lenguaje musical completo y perfecto. El periodo que precede a la tonalidad clásica (precisamente el que constituye nuestro objeto de estudio) debía, pues, necesariamente conducir a este resultado. Esto explicaría también en parte un cierto desinterés por el sistema pretonal y aún más por la teorización escrita de este modelo.

### *Esbozo de un estado de la cuestión*

El interés (puntual) por el léxico musical es un hecho histórico que ha engendrado su propia bibliografía. En el libro III de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, redactadas hacia el año 615, el significado y sentido del término musical se convierten en una reflexión autónoma. Pero esta noción se desarrolla sobre todo durante el Renacimiento, momento a partir del cual se expone una terminología asimilada y definida a partir del momento en que es conceptualizada, como es el caso del diccionario de Tinctoris *Terminorum Musicae Diffinitorium* (ca. 1475). Aparte de estos términos históricos, antes del siglo XX existen pocas tentativas lexicológicas y, cuando lo hacen, son más bien de orden lexicográfico y proponen una definición contemporánea del término escogido. Los primeros ejemplos son los bien conocidos *Dictionnaire* de Brossard en 1703 y el *Dictionnaire* de Rousseau en 1768; en español, el *Diccionario de música* de Antonio Fargas y Soler en 1852, el *Diccionario enciclopédico de la música* de Carlos José Melcior de 1859, el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de José Parada y Barreto de 1868 o el *Diccionario técnico de la música* de Pedrell de 1894<sup>31</sup>. Las publicaciones del siglo XX continúan esta línea y proponen glosarios alfabéticos que omiten toda información vinculada con los orígenes, la historia o el desarrollo del término musical (caso del famoso *Dictionnaire pratique*

<sup>31</sup> Omitimos deliberadamente los saberes “enciclopédicos” (Diderot / D’Alembert, o l’*Encyclopédie méthodique* de Nicolas-Etienne Framery, editada en París en 1791). Para el caso español, ver Juan Carlos Justiniano López: “Las voces de la música. Una reflexión previa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 209-220, o también, del mismo autor, “Las voces relacionadas con la música en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 377-419.

et historique de la musique de 1926<sup>32</sup>). Es también durante el siglo XX cuando aparecen las primeras obras plurilingües como el *Terminorum musicae index septem linguis redactus*, elaborado por la IAML (International Association of Music Libraries) y publicado en 1978<sup>33</sup>, glosario de gran utilidad para los músicos, pero desprovisto de definiciones; o el *Lexique musical international*<sup>34</sup>.

Pero es el *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HTM) de Hans Heinrich Eggebrecht<sup>35</sup> la obra que, por primera vez, abre una nueva vía de reflexión próxima a la lexicología musical que defendemos, puesto que su línea de investigación es indisociable de los textos musicales, sea cual sea su época. Eggebrecht se basa sobre todo en estudios nacionales y posee un formato de tipo sapiencial cuyo interés último se basa en la racionalización y descripción de la música occidental y su terminología, respecto a la cual se subordina al objeto propiamente lingüístico, pero su aportación es fundamental para dar un marco teórico a la investigación sobre léxico histórico, aspecto que ha retomado en parte Georgiades, basándose en estudios precedentes de Riemann<sup>36</sup>.

En inglés, el trabajo de Strahle (*An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources 1500-1740*<sup>37</sup>) se inspira en el HTM y constituye también una referencia, a pesar de su extensión más que limitada. En el contexto francés, la colección *Musique ouverte* ha propuesto una serie de vocabularios de música antigua (*Vocabulaire de la musique médiévale*<sup>38</sup>; *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*<sup>39</sup>), en el que las palabras son tratadas como entidades fijas, a pesar de contener algunas alusiones parciales a fuentes.

<sup>32</sup> Michel Brenet [Marie Bobillier]: *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Collin, 1926.

<sup>33</sup> International Association of Music Libraries: *Terminorum musicae index septem linguis redactus*, Budapest / Kassel, Akadémia Kiadó / Bärenreiter, 1978.

<sup>34</sup> Stephen Dembski, Gérard Gubisch, Jorge Labrouve, Patrick Marcland, Diogène Rivas: *Lexique musical international*, Paris, Transatlantiques, 1979.

<sup>35</sup> Hans Heinrich Eggebrecht (dir.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden/Stuttgart, Franz Steiner, 1979.

<sup>36</sup> Sobre la aportación de Riemann véase Alexander Rehdig: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Para el caso de Thrasybulos Georgiades: *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin / Göttingen, Springer, 1954. Ver también sobre este particular el análisis de Luis Antonio González Marín: "Madrigales y clavicordios. Algunos problemas terminológicos en torno a la música española del Siglo de Oro", *Musique et Lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 289-330 (sobre todo pp. 290-291).

<sup>37</sup> Graham Strahle: *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources 1500-1740*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

<sup>38</sup> Gérard Le Vot: *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993.

<sup>39</sup> Philippe Vendrix: *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994.



Por lo que respecta al entorno hispánico, la preocupación ha sido sobre todo lexicográfica, desde los trabajos pioneros de José Subirá<sup>40</sup> hasta los ensayos de González Valle<sup>41</sup>. Añadiremos por fin los estudios de Juan Carlos Justiniano<sup>42</sup>, amén de la sección “Música, palabras, conceptos” de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana*.

Una aproximación diferente, basada en el estudio de fuentes desde una perspectiva tanto histórico-musical como lexicológica, es la del LmL (*Lexicon musicum Latinum*)<sup>43</sup>, programa que constituye la referencia fundamental para el LMR. En el LmL, cada entrada permite situar los términos en los textos originales, ofreciendo además una definición. Pero la lengua escogida, el latín, no permite analizar las palabras en su evolución histórica ni en una diacronía dinámica. Esto es lo que proponen, por su parte, los programas italianos *Lessico musicale* (LESMU<sup>44</sup>) y *Lessico italiano del canto* (*Canto*), que intentan dar una nueva definición a las exigencias de Eggebrecht creando una relación dinámica entre textos teóricos y términos. El LESMU es, en este sentido, un trabajo pionero y una verdadera inspiración para todo investigador interesado por la lexicología musical, pero su ambición es tan amplia (desde un punto de vista tanto cronológico como temático), que escapa a las consideraciones más modestas de nuestra investigación. En efecto, el LESMU propone una diacronía que va del nacimiento del término musical en italiano (fechado a finales del siglo XV) hasta mediados del siglo XIX. La intención del LESMU consiste también en estudiar los intercambios entre temas, nociones, imágenes de la música hacia otras artes (poesía, literatura, artes figurativas) a partir de palabras-clave. A pesar de su carácter vasto y, por momentos, heteróclito, este programa posee el enorme mérito de haber establecido con claridad y precisión un método y una conceptualización del término musical ausente en la reflexión musicológica: el LESMU parte del principio según el cual los vocablos de la música varían en función del país, de la cronología, de las diferencias culturales, sugiriendo al musicólogo no contentarse con un uso de los términos de

<sup>40</sup> José Subirá: “Un panorama histórico de lexicografía musical”, *Anuario Musical*, 25, 1970-1971, pp. 125-142.

<sup>41</sup> Aunque es una preocupación que aparece en todos sus trabajos, citaré como ejemplo el que dedica al término “compás”, que es el más puramente lexicológico (y no lexicográfico): José V. González Valle: “El compás como término musical en España: origen y evolución desde finales del siglo xv y primera mitad del siglo xvi”, *Nassarre. Revista Aragonesa de musicología*, 22, 1, 2006, pp. 191-252.

<sup>42</sup> Véase nota 31.

<sup>43</sup> Michael Bernard (dir.): *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15<sup>th</sup> Century [LmL]* (<http://www.lml.badw.de>). Ver también Daniela von Aretin “Verbum tene, res sequentur. Le Lexicon musicum Latinum, une clé d’entrée dans la musique médiévale”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 421-432.

<sup>44</sup> Paolo Trovato, Fiamma Nicolodi (dirs.): *Lessico musicale italiano / LESMU* [CD], Florencia, Franco Cesati, 2007.

manera positivista y dar una interpretación apropiada de las palabras a través del sentido ofrecido por la documentación<sup>45</sup>. En el caso del programa *Canto*, el interés se centra en una temática precisa (el vocabulario del canto), así como una temporalidad y un contexto geográfico bien definidos (Italia, 1500-1800). Este programa, más cercano a nuestras investigaciones, ha colaborado con el LMR en distintas ocasiones<sup>46</sup>.

Este pequeño resumen permite, pues, constatar que la lexicología musical en tanto que disciplina parece bien establecida en Italia, país en el que las investigaciones sobre este ámbito han dado resultados importantes<sup>47</sup>, sobre todo gracias a los trabajos pioneros de Fiamma Nicolodi<sup>48</sup>, cuyas publicaciones sobre lexicología musical en italiano muestran el grado de desarrollo de la disciplina en este país respecto al resto de Europa. Los trabajos sobre el léxico musical renacentista italiano de Fabio Rossi<sup>49</sup> y Anna Siekiera<sup>50</sup> siguen por su parte el método que defendemos, a saber, el estudio del término y de su historia. Quizá Italia, más que otros países, ha entendido con celeridad la necesidad de otorgar un valor *per se* a los términos musicales con el fin de comprender la realidad musical de un periodo dado. Esta es también la preocupación principal del LMR: al interesarnos por el léxico ibérico y francés, se pretende dar a la terminología que no procede de la corriente germana tonal ni del vocabulario

<sup>45</sup> Introducción al LESMU firmada por Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato: “Che cos’è il Lesmu” (pp. 9-11) y “Struttura delle schende, con qualche notazione di metodo” (pp. 12-33), *LESMU* [CD], Florencia, Franco Cesati, 2007.

<sup>46</sup> Leonella Grasso Caprioli, Sergio Durante, Roberta Ziosi (dirs.): “Canto”, *Lessico Italiano del Canto. Dizionario storico-lessicografico basato su fonti della trattatistica vocale in lingua italiana*, Nápoles, Liguori Editore, 2014 (<http://lessico.liguori.it/canto>). Ver también Sergio Durante, Ana Martelloti: “Terminorum musicae diffinitiones, ovvero puntualizzazioni sul lessico musicale del tardo Rinascimento e del Barocco”, *Annali della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell’Università di Bari*, 6, 1, 1985, pp. 147-170; o también de Sergio Durante: “Per un incontro di lessicologia musicale”, *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales. Actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001*, Louis Jambou (ed.), París, Éditions Hispaniques, 2002, pp. 7-10.

<sup>47</sup> Ver por ejemplo el n.º 10, vol. 1, de la revista *Musica e Storia*, 2002, dedicado a la lexicología musical.

<sup>48</sup> Además de N. Trovato, F. Nicolodi (dirs.): *Lessico musicale italiano / LESMU...* ver Fabio Rossi, Renato Di Venedetto: *Lemmaro del lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Florencia, Franco Cesati, 2013; Fiamma Nicolodi: “La terminología musical italiana, el LESMU e l’Europa: Con qualche appunto su ‘barbaro’ e ‘gotico’”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 51-68; o los tres volúmenes editados por Fiamma Nicolodi: *Le Parole della musica I-III*, Florencia, Olschki, 1994-2000.

<sup>49</sup> Fabio Rossi: “La polisemia nel lessico della trattatistica musicale italiana cinquecentista”, *Studi di lessicografia italiana*, 12, 1994, pp. 73-121; —: “Qualche problema di lessicografia e di lessicologia musicali”, *Tra le note: Studi di lessicologia musicale*, Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato (eds.), Florencia, Cadmo, 1996, pp. 1-21; —: “Tra musica e non musica: le metafore nel lessico musicale italiano”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 101-137.

<sup>50</sup> Anna Siekiera: *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Cahiers Accademia, 2000; —: “Sulla terminología musical del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de’ Bardi”, *Le Parole della musica III*, Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato (eds.), Florencia, Olschki, 2000, pp. 3-30.

italiano histórico un lugar y una voz<sup>51</sup>. Ello también explica en parte que los países eslavos, que también sufren, como la península ibérica, de una consideración totalmente periférica por parte de la historiografía musical, se hayan interesado por cuestiones terminológicas<sup>52</sup>, aunque de momento las investigaciones no han superado un estado embrionario y el vocabulario de la música antigua apenas se contempla —con algunas excepciones—<sup>53</sup>.

*La lexicología musical: una propuesta científica para el estudio de la música antigua*

El esbozo de estado de la cuestión de las líneas que preceden nos ha permitido constatar la ausencia de una reflexión disciplinaria articulada, homogénea y consolidada en torno a la lexicología musical, y, más concretamente, al vocabulario específico de la música antigua<sup>54</sup>. Hemos visto que la lexicología musical no posee todavía un espacio académico definido y esta misma constatación se puede realizar en lo que a la música antigua respecta dentro del discurso general de la musicología: en efecto, no es frecuente que la música antigua forme parte de las reflexiones generales de renovación disciplinaria,

<sup>51</sup> Que ha dado lugar a una serie de publicaciones como el volumen *Musica e Storia* ya citado o la realizada después del encuentro parisino de lexicología musical del 2002 (*De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales*, Paris, Éditions Hispaniques, 2002, con artículos de Louis Jambou, Sergio Durante, Luis Robledo y los lingüistas Jean-Claude Chevalier y Marie-France Delpont entre otros). Entre los trabajos en español, citemos el de Dalila Fasla: *Lengua, literatura, música: Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 1998 (2.ª ed. 2011). La revista *Cuadernos de Música Española e Iberoamericana* ha creado por su parte una sección dedicada al léxico musical (“Música, palabras, conceptos”).

<sup>52</sup> En el caso serbio, la cuestión ha sido planteada por Sonja Marinković: “Национални стил: Терминолошка проблематика и методе истраживања” (Nacionalni stil: Terminološka problematika i metode istraživanja/Estilo nacional: dudas lexicológicas y métodos de investigación), en *Фолклор и његова уметничка транспозиција* (*Folklor i његова umetnička transpozicija / El folklore y su transcripción artística*), Belgrado, Fakultet Muzičke Umetnosti, 1991, pp. 157-169. En ruso, ver Надольская, Ольга Николаевна (Olga Nikolaevna Nadol'skaa), “Музыкальная лексикология как новая отрасль музыкознания” (“Muzykal'naâ leksikologija kak novaâ otras' muzykoznanija”) / “Lexicología musical: un nuevo ámbito musicológico” en *Музыковедение к началу века: Прошлое и настоящее* (*Muzykovedenie k načalu veka: Prošloe i nastojašee / La musicología a principios de siglo: pasado y presente*), Moscú, Российская Академия Музыки имени Гнесиных (Rossijskaâ Akademiâ Muzyki imeni Gnesinyh), 2002, pp. 195-202. Пожидаева, Галина Андреевна (Galina Andreevna Požidaeva) plantea la cuestión del léxico ruso de manera diacrónica a través del estudio del canto *demestvennyj* entre los siglos xv y xix: *Лексикология демественного пения* (*Leksikologija demestvennogo penia / Lexicología del canto demestvennyj*), Moscú, Znak, 2010.

<sup>53</sup> Caso del estudio lexicológico del canto bizantino tardío por parte de Elena Tončeva: “Isaija's Anthology (Athens MS No 928, xvc.) as a Source for the Late-Byzantine Melodical Lexicology”, *Acta Musicologica*, 8, 1, 1988, pp. 1024-1041.

<sup>54</sup> Nuestra propia experiencia nos ha llevado a dirigir investigaciones sobre lexicología musical en el Conservatorio Superior de Música de París, en el laboratorio de lingüística del CNRS (ATILF) o en el departamento de estudios hispánicos de la Escuela Nacional Superior (ENS) de Lyon, lo que demuestra que esta disciplina carece de momento de un marco disciplinario preciso e identificable, al menos en Francia.

y su repertorio no suele considerarse como suficientemente representativo de la música “cultura”. Por otra parte, las líneas metodológicas de estudio de la música antigua (dentro de los cuales la lexicología musical no es más que una propuesta entre otras) son escasas, a menudo herederas de la musicología histórica o analítica y sus derivados. También es cierto que la música antigua se ha visto relegada a un papel secundario en los debates teóricos que han alimentado la musicología en los últimos decenios. Si tomamos como ejemplo el enorme impacto del estructuralismo en las ciencias humanas y sociales del siglo XX, cuyo postulado consiste precisamente en considerar la música como una ciencia cuyos signos integran significantes siguiendo el modelo de la lingüística, nos damos cuenta de que los trabajos en este ámbito aluden en contadas ocasiones al repertorio de la música antigua o a su terminología. Respecto a este último punto, Lévi-Strauss, uno de los padres del estructuralismo, descartaba precisamente el lenguaje verbal de la música como signifiante, dentro de su famoso axioma según el cual la música sería un “lenguaje sin significado”. Esa “mitad” que le faltaría dependería de un elemento exterior:

El hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que solo una ínfima minoría, es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes solo este reúne los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible [...] todo esto hace del creador de la música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y que guarda la llave de su progreso<sup>55</sup>.

Lévi-Strauss sugiere, pues, que el hecho musical se aleja de todo elemento verbal para concentrarse en el lenguaje de su representación gráfica (la partitura) y su expresión sonora. Por otra parte, la postura estructuralista, en su búsqueda de un sistema cuyos elementos, interdependientes, poseen una lógica interna, ha constituido el punto de partida de un trabajo de formulación musicológica a partir de la estructura (armónico-tonal) de las formas musicales: la música sería, por tanto, un metalenguaje que haría resurgir ciertas “estructuras elementales”. Aunque este método pueda ser coherente y preciso<sup>56</sup>, resulta insuficiente para el postulado que proponemos, dada la dificultad que supone la identificación de nociones tradicionales como “tema” o “forma” (en tanto que estructuras elementales) para el repertorio de la música antigua. Algunas líneas de investigación, como las

---

<sup>55</sup> Claude Lévi-Strauss: *Mitológicas, I. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (1.ª ed. 1964), p. 37.

<sup>56</sup> Teoría desarrollada por Célestin Deliège: *Les fondements de la musique tonale: une perspective analytique post-schenkerienne*, París, JC Lattès, 1984.

realizadas en Francia por Jean-Pierre Ouvrard, intentaron amoldar el repertorio del Renacimiento a la lingüística estructural, pero desgraciadamente nunca llegaron a concretarse completamente<sup>57</sup>.

La herencia musicológica del estructuralismo condujo en parte a la formulación teórica de la semiología musical, que intentó establecer un diálogo entre música y lenguaje. Los primeros trabajos de Ruwet, renovados y desarrollados por Molino y Nattiez, aceptan el axioma según el cual la música sería un lenguaje que incluye signos, pero estos signos serían los de la partitura. En la lectura semiológica, el significante (la nota) y el significado (la música en sus sonidos) estarían vinculados a un sistema universal cuyos códigos pertenecerían a la esfera de las notaciones convencionales. Pero en este sistema no hay ningún lugar para el léxico musical, puesto que las correspondencias simbólicas entre la creación y recepción (niveles poético y estésico) necesitan un código común (nivel neutro) que sería la partitura<sup>58</sup>. La premisa resultante (“la música es un lenguaje, los significantes son códigos susceptibles de ser comprendidos”), resulta en el caso que nos ocupa un paralogsimo dada su difícil aplicación para los repertorios pretonales. Por otra parte, otra línea heredada del estructuralismo, la de la semántica estructural, que ha originado la narratología musical, se orienta de nuevo exclusivamente a la música clásica y romántica. En todos esos casos, tenemos un repertorio, unos receptores y unos claros emisores. Pero la difícil identificación del autor (siguiendo la estela del concepto de “muerte del autor” desarrollado por Barthes y Foucault<sup>59</sup>) es a menudo flagrante en el ámbito de la música antigua, con obras de autores a menudo desconocidos, colectivos o fruto de modificaciones orales diacrónicas.

Maticemos sin embargo estas afirmaciones: las propuestas de Nattiez y la semiótica en general no son totalmente incompatibles con el repertorio pretonal<sup>60</sup>, y existen además algunas tentativas de conciliación, como las presentadas por López Cano en torno al repertorio barroco de los tonos humanos<sup>61</sup>. Pero lo que sí es cierto es que ni la semiótica ni la semiología (ni el método estructuralista en sentido amplio) proponen aplicaciones

<sup>57</sup> Jean-Pierre Ouvrard: *La chanson polyphonique française du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Centre d'Études Polyphoniques et Chorales de Paris / Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne, 1982 (2.<sup>a</sup> ed. 1997).

<sup>58</sup> Evidentemente, dada la complejidad de esta cuestión, solo podemos parafrasear a Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, París, Union Générale d'Éditions, 1975; y a Jean Molino: “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.

<sup>59</sup> Roland Barthes: “La mort de l'auteur”, *Le bruissement de la Langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 1984 (1.<sup>a</sup> ed. 1967), pp. 61-67; Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3, 1969, pp. 73-104, (trad. española, *¿Qué es un autor?*, Daniel Link (trad.), Córdoba / Buenos Aires, Ediciones Literales / El Cuenco de Plata, 2010).

<sup>60</sup> Es lo que se desprende en cualquier caso de la lectura de las teorías de Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

<sup>61</sup> Rubén López Cano, Susana González Aktories: “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII. El caso de José Marín”, *Pauta*, 92, 2004, pp. 54-71.

conceptuales a partir del repertorio de la música antigua, relegándolo a una posición muy secundaria en su reflexión general<sup>62</sup>. En definitiva, los problemas planteados por la música pretonal no pueden resolverse con una asimilación a la noción de estructura tal y como ha sido planteada en musicología, ni tampoco a la retórica inherente a la voluntad del autor contemplada en la partitura. Su comprensión necesita una serie de códigos que la partitura solo desvela parcialmente, de manera que es indispensable recurrir a la palabra escrita para entender su esencia. Para la musicología histórica<sup>63</sup>, solo un estudio de las fuentes permite contextualizar los procesos musicales, y para ello es indispensable un análisis de los términos contenidos en ellas.

### *Los límites del grafocentrismo*

Un último obstáculo con el que tropieza la lexicología musical diacrónica es el del grafocentrismo. El método textualista impone como condición indiscutible la lectura de la partitura, pero, en el caso de la música antigua, sabemos que la partitura puede servir simplemente de ayuda, de recordatorio, de plasmación escrita a veces imprecisa de un repertorio cuyos códigos se aprenden por vía oral con métodos que no son los del solfeo tonal. En algunos casos, la lectura de la partitura implica incluso el uso de símbolos que no son claros ni homogéneos: no es extraño, por ejemplo, encontrar tablaturas del primer Renacimiento con un sistema creado por un compositor que puede no sobrevivirle (caso, por ejemplo, de Baena<sup>64</sup> y Cabezón<sup>65</sup>, por citar autores vaciados en nuestra base de datos). En estos casos, es evidente que las explicaciones necesarias para la lectura de las partituras exigen una comprensión correcta de los textos redactados por los compositores. Curiosamente, Jacques Chailley había encontrado en los años 60 los términos apropiados

<sup>62</sup> La sociología de la música, a pesar de sus propuestas fascinantes (citemos como reflejo y resultado de algunas de estas teorías el célebre volumen de Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, París, Gallimard, 1999; trad. española, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Juan Gabriel López Guix (trad.), Barcelona, Acantilado, 2001), tampoco se ha aventurado en el complejo territorio de repertorios y contextos “antiguos”. Sin embargo, la sociología podría rellenar este vacío en términos lexicológicos: ¿cómo puede el compositor o autor escoger su vocabulario en función de su receptor? ¿Qué consecuencias puede tener este vocabulario para la recepción musical? ¿Cómo pueden las palabras revelar prácticas sociales de la música?

<sup>63</sup> Nos identificamos plenamente con la idea de “musicología histórica” tal y como ha sido defendida por Iain Fenlon: “Preface”, *Early Music History*, 1, 1981, p. VII (<https://doi.org/10.1017/S026112790000243>); y seguida por investigadores como Florence Alazard (que es historiadora y no musicóloga), en la introducción a su importante trabajo: *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Minerve, 2002.

<sup>64</sup> Gonzalo de Baena: *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, Lisboa, Germão Galharde, 1540.

<sup>65</sup> Antonio de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Madrid, Francisco Sánchez, [1578].

para describir esta realidad: “investigar la música antigua no consiste en transcribir los signos del siglo XVI con escritura del siglo XX para interpretarlos según el solfeo del siglo XIX”<sup>66</sup>.

El periodo formalista que ha conocido la musicología durante el siglo XX se ha interesado por la música antigua en escasas ocasiones. Cuando se trata de estudiar el repertorio modal, se analizan las partituras (diremos más bien transcripciones), mezclando un vocabulario a la vez tonal y modal, con el fin de dar cierta consistencia científica a un método que utiliza términos y conceptos totalmente ausentes y ajenos al sistema en el que fue escrito. Así, se separan arbitrariamente ritmo y melodía, se intentan encontrar frases, temas, cadencias perfectas... aplicando, en definitiva, el método clásico aún utilizado en los Conservatorios, pero disfrazado con algunos términos de la época. Algunas tentativas metodológicas de análisis de la música antigua evidencian estas incongruencias<sup>67</sup>, alertando sobre la importancia de la gramática específica al repertorio pretonal<sup>68</sup>. A pesar de que cada vez se utilicen con más frecuencia los parámetros retóricos defendidos por autores como Listenius, Dressler o Pontio (o Burmeister, más conocido que los precedentes), sobre todo en el análisis del repertorio renacentista, debemos deplorar que este método de análisis musical no se haya generalizado<sup>69</sup>. Las críticas al grafocentrismo y, en general, al análisis musical, no son recientes ni tampoco exclusivas de la música antigua: la corriente de los *Sound Studies*, por ejemplo, enriquecida con teorías de estética de la recepción, sociología, historia del arte o acústica, articula de manera coherente y sistemática un alejamiento respecto a la partitura y constituye una de las aportaciones más importantes a la música antigua de los últimos tiempos<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> *Courrier musical de France*, 266, abril 1966. Texto reproducido en Jacques Chailley: *Propos sans orthodoxie et autres chroniques impertinentes sur la musique d'hier et d'aujourd'hui (1950-1988)*, París, Zurfluh, 1990, p. 187.

<sup>67</sup> Señalados por ejemplo por Mark Everist (ed.): *Music before 1600. Models of Musical Analysis*, Oxford, Blackwell, 1992.

<sup>68</sup> Locución utilizada por Margaret Bent: “The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis”, *Tonal Structures in Early Music*, Cristle Collins Judd (ed.), Nueva York / Londres, Garland, 1998, pp. 15-59.

<sup>69</sup> Una importante investigación en este sentido es el *Josquin Research Project (JRP)* dirigido por Jesse Rodin en la Universidad de Stanford (<https://josquin.stanford.edu>).

<sup>70</sup> Como trabajos de referencia para el Renacimiento, citemos Deborah Howard, Laura Moretti (eds.): *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven, Yale University Press, 2009 y, en el caso español, Tess Knighton, Ascensión Mazuela-Anguita (eds.): *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018. Señalemos también el importantísimo y pionero trabajo de Juan Ruiz (<http://historicalsoundscapes.com>), en parte expuesto en su discurso de recepción a la Real Academia de Bellas Artes de Granada, Juan Ruiz Jiménez: *El paisaje sonoro de la Granada medieval y moderna desde una perspectiva cartográfica*, Granada, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2020. Para una reflexión sobre los *Sound Studies* en español, ver Juan José Carreras: “Musicología, *Sound Studies*, *Sound History*”, *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*, Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula (eds.), Évora, Publicações do Cidehus, 2021 (<https://books.openedition.org/cidehus/17517>).

En cualquier caso, parece evidente que la partitura debe ser considerada como una herramienta entre otras tantas, y que concentrar toda nuestra atención en las notas escritas solo puede ofrecernos una visión parcial e incompleta del fenómeno musical. Según nuestra hipótesis de investigación, se debe recurrir a las palabras para resolver, al menos en parte, los problemas específicos que plantea la música antigua, y al mismo, tiempo, debemos desacralizar la partitura para (curiosamente) entender mejor la música. Proponemos, así, impregnarnos del vocabulario creado alrededor del repertorio, que es a fin de cuentas el que justifica, ratifica o incluso contradice la partitura. Se trataría, en suma, de establecer la reconstrucción verbal de un saber musical del pasado a través de la terminología musical.

### Breve historia del léxico musical<sup>71</sup>

#### *El vocabulario musical del Renacimiento*

Los textos sobre música, limitados casi exclusivamente al latín durante la Edad Media, se diversifican y se desarrollan durante el Renacimiento, momento a partir del cual asistimos a una verdadera explosión de escritos en lengua vernácula. Este momento histórico es decisivo, porque es entonces cuando el pensamiento musical se enuncia en lengua común, desligada del latín, a veces con vacilaciones, y otras veces con resoluciones terminológicas determinantes para el futuro. Este lenguaje, susceptible de permitir un acceso a la música hasta ahora reservado a las élites, es también el utilizado en las obras destinadas a aficionados no eruditos, a veces impresas —y reeditadas—. Durante el Renacimiento, el número de escritos sobre música en lengua vernácula supera por primera vez y con creces a los escritos en latín, llegando así a un público mucho mayor. De manera sintética, se podría explicar este acontecimiento por el hecho de que el latín ya no sea la única lengua de transmisión del saber, y ello por dos razones fundamentales. La primera se deduce de la multiplicación de capillas musicales cuyos miembros (cantores, maestros de capilla...) no conocen necesariamente el latín<sup>72</sup>; la segunda concierne el desarrollo de la imprenta musical, que produce un número hasta entonces inimaginable de textos musicales (manuales, libros teóricos de pequeño o gran formato, antologías para el aprendizaje de ciertos instrumentos...) escritos para músicos prácticos y lectores melómanos, a veces autodidactas, que también desconocen el latín.

<sup>71</sup> Recordemos que nuestro trabajo se articula en torno a las lenguas del programa LMR, sobre todo el español (la más representativa desde un punto de vista cuantitativo) y el francés.

<sup>72</sup> Aspecto claramente expuesto por Bermudo: "En mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música reduciéndolo a nuestro lenguaje: para que si los originales griegos y latinos no entendiesen algunos cantores: la hallassen en romance". Juan Bermudo: *Arte Tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550, f. 5v.



Los tratados de pequeño formato a los que ya hemos aludido, así como las antologías instrumentales (sobre todo las tablaturas para teclado o cuerda pulsada), incluyen un vocabulario que abandona progresivamente la terminología griega y latina, prefiriéndose en ellos una simplificación que será la del lenguaje musical de los siglos venideros: a saber, un vocabulario funcional y accesible. Pero este vocabulario cohabita con otro, más complejo, que prefiere los cultismos y préstamos del griego o del latín, el de los textos especulativos —que pueden incluir pese a todo secciones prácticas en torno a la lectura, solmisación, contrapunto—. El vocabulario de estos últimos textos responde sobre todo a la demanda de adaptaciones en lengua vernácula de algunos tratados musicales fundamentales como el *De institutione musica* de Boecio, los *Problemata* del Pseudo-Aristóteles, el *De Musica* de San Agustín, junto a otros escritos más “recientes” de Gaffurio, Wollick, Ornithoparcus... por no citar más que algunos nombres. De esta diversidad de lecturas y de textos nace una amalgama de términos que amplifica el vocabulario musical y hace más compleja su comprensión.

#### *El caso de las traducciones de textos de la Antigüedad*

La cuestión de las traducciones, aunque sea residual, merece una breve explicación, ya que los textos sobre música no participan en demasía al movimiento cultural de traducciones que atraviesa la Europa del siglo XIII<sup>73</sup>. Las primeras traducciones conocidas de textos griegos sobre música pueden fecharse en el siglo XV. Se trata, en su mayor parte, de traducciones latinas realizadas por humanistas como Gaffurio o Mei<sup>74</sup>, a las cuales podemos añadir la traducción integral del tratado de Boecio en español, que constituye una verdadera excepción<sup>75</sup>. En francés, los *Problèmes* de Aristóteles serán traducidos por Evrart de Conty a finales del siglo XIV, pero hay que esperar a 1566 para que se realice la primera traducción del *Livre de la musique* de Euclides por Forcadel<sup>76</sup>. En español, no se conoce ninguna empresa de traducción sistemática de libros griegos sobre música.

Los términos griegos, latinos y neogriegos de la música se utilizan en los primeros tratados teóricos en lengua vernácula del siglo XV<sup>77</sup>, en parte gracias a las traducciones del tratado de Vitruvio: en efecto, las primeras atestaciones de

<sup>73</sup> Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1985, p. 24.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 111-122. Traductores como Burana o Leoniceno trabajan al servicio de Gaffurio para realizar esta empresa.

<sup>75</sup> Estamos preparando (con Amaya García) una edición de esta traducción de Boecio. Ver Amaya S. García Pérez: “*De institutione musica* de Boecio en una traducción castellana del siglo XV”, *Patrimonio textual y humanidades digitales, I. La tradición clásica*, Laura Ranero Riestra, Pablo Rodríguez López (eds.), Salamanca, IEMYRhd, 2020, pp. 147-165.

<sup>76</sup> Euclides: *Le Livre de la musique d'Euclide*, Pierre Forcadel (trad.), París, Charles Périer, 1566.

<sup>77</sup> 1410 en España (F. Esteban: *Reglas de canto plano...*) y 1491 en Italia (Giovanni Spataro: *Honestia defensio*, Bolonia, Plato de Benedicti, 1491).

estos términos aparecen en tratados musicales (caso de proporciones e intervalos) directamente relacionados con términos de arquitectura<sup>78</sup>. Pero la única empresa de traducción sistemática y planificada de tratados de música de la antigüedad se realiza en Europa alrededor del humanista italiano Giovanni Bardi<sup>79</sup>, cuya academia o *camerata* (creada alrededor de 1573) se fijó como objetivo traducir y comentar todos los textos de la Antigüedad que trataban asuntos musicales, siguiendo la vía iniciada por Girolamo Mei (eminente heleanista cuya correspondencia con Bardi y Vincenzo Galilei, padre de Galileo, es bien conocida) y más tarde continuada por Giorgio Bartoli, que conocía también las traducciones de Mei<sup>80</sup>. Así es como Bartoli traduce en italiano para la *camerata* los textos de música de Aristoxeno, Pseudo-Plutarco, Boecio, Pseudo-Aristóteles, Pollux, etc., algunos de ellos siguiendo el deseo expreso de Vincenzo Galilei, que se nutre de ellos en su famoso *Dialogo* de 1581<sup>81</sup>, uno de los escritos más importantes de la historia de la música.

De todo ello se deduce que el léxico utilizado en la mayor parte de los tratados en lengua vernácula no deriva directamente de las traducciones de textos de la Antigüedad, sino de la adaptación de una tradición medieval bien conocida que prolongaba un saber reducido a un puñado de celeberrimos tratados. Las traducciones tienen, sin embargo, el mérito de haber enriquecido los contenidos, y de haber fomentado una revisión de las alusiones a autoridades herederas de la tradición medieval. Señalemos por fin que las referencias a la música en las traducciones de textos griegos cuyo objeto principal no es la música (nos referimos aquí a los escritos, sobre todo literarios, tan apreciados por los humanistas) amplifican y enriquecen también el vocabulario y los textos sobre música en lengua vernácula.

### *Hablar de música: retórica y elementos discursivos*

La retórica discursiva clásica está muy presente en los textos sobre música a través de argumentos previsibles pero necesarios para el desarrollo de la argumentación. Para ello, se sigue casi al pie de la letra el *ars recte loquendi* de Quintiliano y la retórica ciceroniana, que se traducen por el uso sistemático de la

<sup>78</sup> Las traducciones comentadas del texto de Vitruvio han permitido la circulación de términos musicales fuera de su propio marco de especialidad. Recordemos que la traducción en 1485 al italiano de Francesco di Giorgio Martini es utilizada por Spataro (autor de uno de los primeros textos de carácter teórico sobre música en lengua vernácula en italiano) en 1491. A propósito de las traducciones de tratados musicales de la Antigüedad en italiano, ver A. Siekiera: "Sulla terminologia musicale. ...", p. 4.

<sup>79</sup> Continuando así la tradición de la academia florentina de 1541, cuya misión fue traducir "todos los textos científicos" de la Antigüedad en italiano, objetivo continuado por la Academia de los Alterati en 1569, algunos de cuyos miembros se reunían alrededor de Bardi. Véase A. Siekiera: *Tradurre per musica...*, pp. 12-19.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 17-19.

<sup>81</sup> Vincenzo Galilei: *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, Florencia, Marescotti, 1581.

demostración y del método comparativo a partir de un tema dado. Ello no excluye la presencia de alusiones a mitos y leyendas que alaban la música (*laudes musicae*) y explican sus orígenes. Todos estos lugares comunes inevitables insisten sobre la herencia recibida de la Antigüedad para justificar y dar legitimidad a esta disciplina –como es el caso de la leyenda de la fragua de Pitágoras, uno de los más extendidos, casi obligatoria en los textos sobre música–.

La retórica propia de los escritos sobre música incluye igualmente la defensa de las lenguas vernáculas en la transmisión del saber musical; se trata no solo de aceptar su uso, sino de alimentarlo y justificarlo, lo que se traduce en un cierto interés por señalar el origen etimológico de los términos técnicos utilizados. Los autores intentan, de esta manera, proponer la historia (real o imaginaria) de algunos términos, pero siempre reivindicada para alabar las cualidades y la perfección de los términos a los cuales hacen referencia (todo ello asociado a ficción y metáforas, como lo ha demostrado Marie-Luce Demonet)<sup>82</sup>. Los modelos son bien conocidos. El libro III de las *Etimologiae* de Isidoro de Sevilla constituye una primera tentativa de formulación de una nueva gramática musical, en la que las clasificaciones agustinianas de la música (armónica, rítmica, métrica) se acompañan de un léxico de términos técnicos. Tinctoris, por su parte, se inspirará en ellas para escribir su tratado de terminología musical (*Terminorum Musicae Diffinitorium*, ca. 1473). Siguiendo estos modelos, los escritos sobre música propondrán, para empezar, una defensa de la lengua vernácula. En el caso español, la cuestión es sencilla: la Biblia indica que Túbal y / o su hermanastro Júbal son los padres de la música (aunque pertenezcan a la línea cainita que se oculta en los textos, haciendo prevalecer su vínculo con Noé), y esta afirmación goza de una feliz coincidencia, a saber, el hecho de que hayan sido los primeros hombres en instalarse en el extremo oeste Mediterráneo y también los padres de la lengua hablada en la península ibérica. En el caso francés, la defensa de la lengua vernácula es más sutil pero se sitúa (fuera de las justificaciones didácticas de los textos teóricos) en torno a la legitimación de su uso en el repertorio *per se*: la búsqueda de una lengua más rica que tome sus raíces en la Antigüedad (griega sobre todo), a través de préstamos y neologismos, abandonando una parte de la herencia medieval, es una de las preocupaciones esenciales de Jean-Antoine de Baïf, impulsor de la *Pléiade*, y de Joachim Du Bellay, que intentan crear una nueva poesía en lengua francesa, “mejorada”, que se difundiría gracias a la música. La *musique mesurée à l'antique* de la Academia de poesía y música creada en 1571 debe, pues, considerarse como uno de los vectores de circulación de esta lengua vernácula renovada y puesta en música<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Marie-Luce Demonet: *Les voix du signe*, Paris, Honoré Champion, 1992.

<sup>83</sup> Expuestos por Joachim Du Bellay: *La Défense et illustration de la langue française*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549. Ver también Marie-Bénédicte Le Hir: “Entre théorie musicale et lyrisme. Le vocabulaire dans le *Solitaire Second* de Pontus de Tyard (1555)”, *Musique et Lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 197-216.

Las explicaciones etimológicas alimentan también la retórica de la justificación de la lengua vernácula en música. En el caso español, el teórico Cerone es uno de los ejemplos más reveladores, y raros son los términos musicales citados por el autor que no posean una filiación etimológica, como en el ejemplo siguiente: “Llamase modulación de modulator, palabra latina que significa cantar con suavidad”<sup>84</sup>. A menudo esta etimología es totalmente fantasiosa: “*Tractus* viene de trahendo que significa traer arrastrando; y esto porque se canta el *tractus* como arrastrando, con aspereza y tristeza de voces”<sup>85</sup>. A propósito de las antífonas, la explicación etimológica ofrecida por Cerone es, cuanto menos, sorprendente:

Esta palabra antiphona significa casi que suena antes que el psalmo: deriuva de Anti, que es contra, y phonos que es sonus: porque el psalmo se entona según su melodía y termino. Y noten que la Antiphona es comenzada por vno de vn Choro, y acabada por muchos de entrambos Choros: porque la Charidad comença de solo Christo, y se acaba en sus miembros<sup>86</sup>.

Covarrubias nos ofrece también una explicación etimológica interesante al definir el término *fabordón*:

El fabordón es cierto género de música compuesto de consonancias sobre la voz del tenor que, cantando en solfa, está casi siempre en un mismo punto hasta de mediar o clausular; y esto se hace en la canturia de los salmos y va diciendo el tenor: fa, fa, fa, fa, y porque las demás voces se arriman a esta como a bordón, se dixo fabordón<sup>87</sup>.

La búsqueda de justificación etimológica aparece también en los volúmenes de música práctica, como lo hace Fuenllana en su libro para vihuela de 1547. El autor intentará aquí justificar la supremacía de este instrumento sobre los demás a partir de una etimología latina inventada (caso de las cuerdas del instrumento):

Por tanto, es mayor su perfección [de la música de vihuela sobre las demás], porque es de cuerdas, que en latín se dicen chorde. Y aunque ella sea dición griega, si origen latina le quisiésemos dar, muy a proporción le vendría que naciese de cor, que significa corazón. Porque así como el pulso de aquel miembro tan sutil y generoso es en el pecho: así el tocamiento es en la vihuela<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Pietro Cerone: *El Mellopeo y maestro. Tractado de música rheórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano, Lucrecio Nucci, 1613, p. 238.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>87</sup> Sebastián de Covarrubias: “Fabordón”, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

<sup>88</sup> Miguel de Fuenllana: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montedeoca, 1554, f. 3v. Ver también Jesús Luque Moreno: “Acorde: ¿música de cuerda o música del corazón?”, *Exemplaria Classica: Journal of Classical Philology*, 18, 2014, pp. 127-146.

Por fin, Cabezón hará lo propio, con la medida que le caracteriza, al exponer la etimología del término órgano. Esta vez, para justificar la supremacía de este instrumento sobre los demás, el autor nos propone una lección de metonimia: “Así este instrumento tiene el nombre de órgano, que en griego quiere decir instrumentos, por aquella figura de hablar en que llamamos la ciudad a Roma y el filósofo a Aristóteles dándoles el nombre común por la excelencia que tienen<sup>89</sup>”.

### *La importancia de la reformulación*

La justificación de la utilización de lenguas vernáculas y las explicaciones etimológicas aparecen íntimamente ligadas a una exposición discursiva cargada de marcadores retóricos destinados a facilitar su comprensión. Se constata, así, que el esfuerzo de vulgarización y divulgación de contenido musical se acompaña a menudo de una reformulación cuando hay una cierta vacilación en la expresión escrita. La finalidad de esta reformulación comporta además una finalidad explicativa cuyo objetivo consiste en hacer accesible un texto de especialidad. Las glosas, comentarios y paráfrasis propias de la retórica medieval aparecen también asociadas a estas reformulaciones. Sin ánimo exhaustivo, señalaremos a continuación algunas de las fórmulas más frecuentes.

### *Reformulación definitoria*

Los tecnicismos musicales son a menudo introducidos por una definición, uno de los recursos destinados a facilitar la comprensión de las nociones musicales, a través de la cual se busca una precisión terminológica y un rigor en la exposición –cuyo origen se remonta a las *Etymologiae* de San Isidoro, que proponía conseguir el conocimiento a través de la interpretación de los términos–. La definición hiperonímica es una de las más frecuentes, con fórmulas del tipo X es Y: “un acorde es...”; “un intervalo es...”. También se utilizan marcadores metalingüísticos, como “quiere decir”, “es decir”, etc., o conectores latinos como *id est* o *scilicet*. Estas definiciones pueden aparecer también en forma negativa directa o indirecta (X no es Y, y sus derivados: X es lo contrario de Y, etc.): “Harmonía es [...] hazer cantar las partes: con movimientos contrarios”<sup>90</sup>; “Contrapunto quiere dezir que va un punto contra otro”<sup>91</sup>; “El semitono cantable, *scilicet* mi fa: es de más distancia e cantidad que el incantable”<sup>92</sup>, etc.

<sup>89</sup> A. de Cabezón: *Obras de música para tecla...*, f. 5v.

<sup>90</sup> P. Cerone: *El melopeo y maestro...*, p. 611.

<sup>91</sup> Domingo Marcos Durán: *Sumula de canto de órgano contrapunto, composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, [Juan Gysser, ca. 1504], f. biiij v.

<sup>92</sup> Gonzalo Martínez de Bizcargui: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508 (reed. *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos, nuevamente añadida y glosada*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1515), pp. 27-28.

### *Reformulación explicativa*

Las fórmulas explicativas buscan facilitar la comprensión de términos a través de una explicación breve que evite la definición, prefiriéndose otros equivalentes, ya sean expresiones del tipo “es lo mismo que”, o expresiones que incluyan los verbos “decir” o “llamar”. El primer caso aparece en numerosos ejemplos: “Semitono mayor (que es lo mismo que segunda menor)...”<sup>93</sup>; “Lima es lo mismo que semitono menor”<sup>94</sup>, etc. Pero las reformulaciones se asocian sobre todo a los verbos “decir” y “llamar”. Con el verbo “decir” las fórmulas son muy numerosas: “Aalamire, el signo que ahora se dize sobreagudo”<sup>95</sup>; “la quinte [est la proportion] qui contient la première des raisons surparticulieres, que l’on dit sesquialtere”<sup>96</sup>. La expresión “que es dicho/a” también aparece con frecuencia: “Son dichas [las conjuntas] música accidental y fingida”<sup>97</sup>, como lo son las fórmulas explicativas “para mejor decir”: “Síguense diez y seis glosas sobre el canto llano guárdame las vacas. O por mejor decir sobre el *seculorum* del primero tono de canto llano”<sup>98</sup>. Con el verbo “llamar” los ejemplos son también muy abundantes: (“que se llama”, “que debe llamarse” ...) y, como en el caso del verbo decir, la formulación intenta ayudar al lector a través de un vocabulario contemporáneo (“que hoy se llama”): “Triton s’appelle aujourd’hui une quarte dure inusitée, composée de trois tons, comme, fa, et mi eslevé, en ordre de fa, sol, re, mi”<sup>99</sup>. La formulación explicativa puede aparecer también con la negación (X no es Y; no se debe llamar X Y, etc.): “el cantar en dos, no se puede dezir que sea Monodia ni Melodia, ni Harmonia, sino Symphonia”<sup>100</sup>.

### *Reformulación reiterativa y desdoblamiento*

Para facilitar la comprensión de los contenidos, se utiliza también la duplicación de términos. Varios casos se pueden identificar en este sentido:

- 1- Término técnico + término común: “para formar el termino de vna Diapason o Octaua...”<sup>101</sup>.

<sup>93</sup> T. Gómez [atr.]: *Arte de canto llano...*, f. 6.

<sup>94</sup> Francisco de Montanos: *Arte de música theórica y práctica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592, f. 24v.

<sup>95</sup> J. Bermudo: *Arte Tripharia...*, f. 4.

<sup>96</sup> Marin Mersenne: *Harmonie universelle contenant la pratique et la théorie de la musique*, París, Sébastien Cramoysi, 1636, C. Cons., I, p. 40.

<sup>97</sup> Domingo Marcos Durán: *Comento sobre Lux Bella*, Salamanca, Juan de Porras, 1498, s. p.

<sup>98</sup> Francisco Correa de Araujo: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulo de facultad orgánica*, Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626, f. 189.

<sup>99</sup> Pontus de Tyard: *Solitaire second ou Prose de la musique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, p. 17.

<sup>100</sup> P. Cerone: *El melopeo y maestro...*, p. 237.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 471.

2- Término culto / término común (a veces con la fórmula “que vulgarmente se dice / se llama”): “Sont deux espèces [de musique], c’est à savoir la simple, autrement appelée plain chant [...] et la figurée, que le vulgaire appelle chose faite”<sup>102</sup>.

3- Duplicaciones en función del emisor: “Lo que los practicos llaman segu[n]da, los theoricos dize[n] tono”<sup>103</sup>.

Esta breve visión permite constatar el uso frecuente de duplicaciones, perífrasis, glosas y comentarios en el lenguaje de la música durante el Renacimiento. Estos marcadores, explicativos en su mayoría, poseen una función eminentemente didáctica, con la intención de ofrecer a la vez precisión terminológica y capacidad de difusión de la disciplina.

## Las palabras de la música

### *Procedimientos de formación del vocabulario musical del Renacimiento*

Hemos constatado que la constitución de un léxico musical durante el Renacimiento es el resultado de un proceso complejo que no deriva necesariamente en la fijación definitiva de una terminología musical. La inestabilidad inicial y las opciones que se operan durante este periodo muestran que se trata de un léxico en vías de especialización en el que los dobles y las ambigüedades son numerosos. Pero el objetivo consiste siempre en hacer que los textos sean lo más inteligibles y accesibles posible para el lector, respetando pese a todo las exigencias didácticas del discurso. El latín es un modelo que se adapta, incluso se calca, pero también se utilizan binomios sinonímicos y glosas; constatamos, así, imprecisiones en la construcción y ambigüedades en las categorías, fenómenos de duplicación semántica, etc. El vocabulario de la música nos muestra además que la palabra técnica no es siempre monosémica; por otro lado, el criterio referencial no es siempre válido, puesto que los términos asociados a la práctica musical pueden ser utilizados por un público muy amplio que va del mero curioso al músico profesional. El único criterio que permite discriminar esta lengua de especialidad es quizá de orden sociológico: los términos técnicos pertenecen a una comunidad dada de conocedores, una corporación profesional o simplemente a aficionados melómanos, pero para todos ellos este vocabulario es un elemento de comunicación indispensable.

---

<sup>102</sup> Maximilien Guillaud: *Rudiments de Musique Pratique*, París, Nicolas du Chemin, 1554, I, 1.

<sup>103</sup> Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, III, f. 32.

Resumamos a continuación los procedimientos de creación del vocabulario musical del Renacimiento<sup>104</sup>. El calco, formación de un término de especialidad incorporando la unidad lingüística de la lengua de procedencia, con la consiguiente traducción de los elementos que la componen, es particularmente importante en el caso del griego. A los términos *diatónico*, *cromático*, *enarmónico* podríamos añadir calcos sin modificación del significante, testimonios del “punto muerto” intelectual ante el que se encuentran los autores del Renacimiento, que ignoran en su mayor parte los oscuros contenidos del discurso musical de la Antigüedad: *meson*, *hypaton*, *synemmenon*, *lychanos*... *mese*, *paramese*... *nete*, *paranese*... *hypate*, *parhypate*... *trite*, *paratrite*... y todos sus derivados (*netehyperboleon*, *tritesenemenon*, etc.). El término *retropollex* (reverso del pulgar), esencial para la lectura de la mano guidoniana, será uno de los raros calcos verdaderamente conocidos y utilizado con frecuencia.

Los préstamos greco-latinos son mucho más frecuentes (con grafías fluctuantes): *dupla*, *tripla*, *triton*, *diton*, *heptacorde*, etc. Pero evidentemente es el latín la lengua que origina la mayor parte de los términos teóricos en lengua vernácula, atestigüando una apropiación completa de su terminología: *propiedad*, *perfección*, *proporción*, *tiempo*, *modo*, *prolación*, etc. Los préstamos de otras lenguas son durante el Renacimiento menos abundantes que los que encontraremos durante el Barroco, sobre todo con el italiano; dicho esto, las lenguas ibéricas y el francés adoptan palabras italianas como *madrigal*, *pasamezo*, etc. En el caso español, los préstamos del árabe son frecuentes: *albogue*, *alboquero*, *alborada*, *atabal*, *laúd*, *rabal*. Las palabras asociadas a las danzas deben también mucho al árabe (*zambra*, *fandango*, *zarabanda*) y a veces a lenguas africanas (*jibao*, *candombé*).

La composición figura también como procedimiento utilizado para la creación del léxico en lengua vernácula: *hexacordo*, *monocorde*, *subdiapente*, *bisdiapasón*, *superparticular*, *superpaciente*, *semicírculo*, etc. La composición sintagmática produce también unidades, como *tercera mayor*, *figura menor*, *longa perfecta*, etc.

Pero la formación del vocabulario musical se articula sobre todo alrededor de la derivación. La creación de tecnicismos a través de la prefijación o sufijación (o los dos a la vez) parece ser el proceso de creación léxica más productivo para el establecimiento de esta lengua de especialidad. Uno de los prefijos más utilizados, procurando además una notable precisión semántica, es *contra-*: *contrapunto*, *contratenor*, *contralto*, etc. Citemos también *co-* (*colateral*, *comixto*...), *in-* (*incantable*, *indiviso*...), etc. Los sufijos son también herramientas muy

<sup>104</sup> Algunos de estos aspectos ya han sido publicados en trabajos precedentes. Cristina Diego Pacheco: “El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio”, *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya S. García Pérez, Paloma Otaola González (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 191-203; Cristina Diego Pacheco: “El léxico musical del Renacimiento: presentación de un lenguaje de especialidad y de un proyecto de investigación musicológica”, *Nuevas perspectivas en la diacronía de las lenguas de especialidad*, Xosé Afonso Álvarez Pérez, Jairo García Sánchez, Ana Ruiz Martínez (eds.), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 87-106.



fructíferas para la creación de términos musicales: es el caso del sufijo nominal *-ción*, que permite crear sustantivos a partir de verbos, adjetivos o sustantivos: *composición, proporción, deducción, disminución, duplicación, aumentación, mutación, prolación, perfección, alteración...* La sufijación adjetiva también es interesante: *-al* (*accidental, artificial, natural, musical, final, modal, instrumental...*); *-able / ible* (*variable, invariable, divisible...*); *-ico* (*armónico, diatónico...*); y, evidentemente, los sufijos adverbiales en *-mente* (*accidentalmente, musicalmente, etc.*).

*La emergencia de un léxico de especialidad: conceptos, significantes y significados*

El vocabulario de la música participa en el movimiento de difusión del saber escrito durante el Renacimiento, y su discurso, cuya transmisión era eminentemente oral y limitada a una élite, comienza a ampliarse, reduciendo la distancia entre los especialistas y los no especialistas. La música participa, así, de la corriente humanista renacentista que busca ampliar el número de receptores, llegando tanto a los otrora “ignorantes” de la música (incluidas las mujeres, antes a menudo excluidas de este conocimiento) como a los músicos profesionales (teóricos o prácticos). El discurso en lengua vernácula se convierte en discurso para el vulgo, permitiendo a los lectores un acceso directo a fuentes “primarias” (antes escritas en latín) a través de adaptaciones y referencias a autoridades contenidas en textos “secundarios”, redactados en lengua vernácula. Este paso del texto primario al secundario implica evidentemente una utilización de la forma indirecta o de la cita, y todo ello de la manera más inteligible posible, con el fin de asegurar la función didáctica en la transferencia del discurso musical<sup>105</sup>.

Pero la dificultad principal del vocabulario musical del Renacimiento es de orden nocional, lo que en ocasiones produce ambigüedades en el lector de la época –acentuadas hoy en día–. En efecto, los términos musicales siguen canales diferentes de apropiación léxica, alejándose así de una simple linealidad conceptual derivada del latín. Estos canales se resumirían así: (1) las palabras en latín se adaptan en lengua vernácula guardando su significado (términos relativos a la lectura musical, solmización, etc.); (2) algunas palabras de origen latino se adaptan en lengua vernácula pero perdiendo su significado primitivo (caso del vocabulario relacionado con las alteraciones, por ejemplo); (3) el vocabulario en lengua vernácula es el resultado de una tradición también en lengua vernácula transmitida de manera oral (cuando es escrita, aparece sobre

<sup>105</sup> Ver Yves Jeanneret: *Écrire la science*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994; Marie-Françoise Mortureux: “La vulgarisation scientifique. Parole médiane ou dédoublée”, *Vulgariser la science. Le procès de l’ignorance*, Daniel Jacobi, Bernard Schiele (dirs.), Seyssel, Champ Vallon, 1988, pp. 118-148; Jean Jacques, Daniel Raichvarg: *Savants et ignorants: une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, 1991; Jenny Brumme (ed.): *La historia de los lenguajes iberorrománicos de especialidad. La divulgación de la ciencia*, Barcelona / Frankfurt / Madrid, Universitat Pompeu Fabra / Vervuert Verlag / Iberoamericana, 2001.

todo en textos literarios, no musicales); (4) el vocabulario culto de origen griego procede directamente de la traducción de textos de la Antigüedad, provocando a menudo dobles con sus equivalentes latinos; y (5) asistimos a la aparición de nuevos términos (neologismos).

Dos casos interesantes merecen ser estudiados en esta categorización del vocabulario: el primero atañe a la coexistencia de un vocabulario técnico generalmente proveniente del latín y de las traducciones/adaptaciones del griego, provocando así una equivalencia léxica que va a resolverse con un abandono progresivo del término griego; el segundo caso implica el mantenimiento de un mismo significante mientras el significado ha variado sensiblemente, ya que los cambios e innovaciones del léxico son el resultado de un conflicto entre ideas medievales y un nuevo cuadro teórico e intelectual, el de la música del Renacimiento, siguiendo el enunciado kuhiano. En efecto, como lo ha venido demostrando Amaya García<sup>106</sup>, la formulación de nuevos conceptos no implica siempre la aparición de neologismos, y una forma léxica conocida puede originar un nuevo concepto. Esta situación conflictiva necesita un verdadero análisis de los textos para que el nuevo significante pueda ser deducido por el lector.

En resumen, podríamos condensar estas categorías a partir de tres enunciados: una palabra, un significado; dos palabras, un significado; y una palabra, dos significados.

### Una palabra, un significado: herencias y neologismos

Pertencen a esta categoría los términos extraídos de la tradición musical latina transmitida por vía escrita u oral (recordemos de nuevo que la enseñanza musical era eminentemente oral): nombre de notas y sus valores (*Cesolfaut, Delasolre... longa, breve, semibreve, mínima...*), escritura y lectura musicales (*clave, bemol, becuadrado... deducciones, intervalos...*), términos relacionados con valores y medidas (*tiempo, modo, prolación, proporción...*), modos (*auténtico, plagal*), etc.

Forman también parte de esta categoría los términos transmitidos de manera oral o anotados en textos que pertenecen a la poesía lírica o prosa medieval: es el caso de los instrumentos (*arpa, guitarra, laúd, viola, bajón, chirimía, flauta, sacabuche, tambor, timbal...*) y de las danzas (*zarabanda, alemanda...*)<sup>107</sup>. Dichos

<sup>106</sup> Ver A. S. García Pérez: "Léxico y paradigmas...", pp. 86-94.

<sup>107</sup> Ver D. Fasla: *Lengua, Literatura, Música...*, sobre todo el *Glosario*, pp. 71-414. Sobre el vocabulario organológico medieval, ver el estudio clásico de Daniel Devoto: "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana", *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Miguel Querol, José María Llorens (eds.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, vol. 1, pp. 211-222.

términos proceden del latín, de lenguas nórdicas y del árabe, sobre todo en el caso de danzas e instrumentos, como ya se ha dicho (recordemos que *al-ʿūd*, laúd, uno de los más conocidos, llega a Europa por la península ibérica)<sup>108</sup>.

Los neologismos no constituyen la parte más representativa del vocabulario técnico musical en lengua vernácula. En efecto, la expresión de contenidos o conceptos poco conocidos se realiza a partir de términos de tradición medieval y cuando aparece un neologismo, lo es más como resultado de un largo proceso que de una creación *ex nihilo*. Si la neología por préstamo léxico del latín es la más abundante, la que procede del griego también es frecuente: los términos dórico / hipodórico, frigio / hipofrigio, lidio / hipolidio, mixolidio / hipomixolidio, por ejemplo, o términos como semicromático, semienarmónico, etc. parecen ser muy del gusto de los teóricos. Las fórmulas metafóricas (del cuerpo, como “mano” para la lectura de las notas, o “pulso” para la medida; zoológicas como “vacas”, vinculadas a un ostinato) también son vectores de neologismos. La neología sintáctica que implica un cambio de categoría gramatical a través de la elipse también es digna de mención (“sesquiáltera” por “proporción sesquiáltera”, por ejemplo). Existen también nuevas palabras vinculadas a nuevas realidades: el papel necesario para escribir la polifonía será “pautado”<sup>109</sup> en español; la música escrita para tablatura a través de números creará el neologismo “cifrar”, etc. A veces el neologismo posee un significado complejo, como en el caso del francés *orchésographie*<sup>110</sup>, claro símbolo de una nueva disciplina, pero no carente de historia. Más raros son los neologismos prospectivos<sup>111</sup> creados por un único emisor para designar realidades que no serán utilizadas por otros emisores: un caso particular es el de Cerone (teórico que escribe en español, pero cuya lengua materna es el italiano), inventor de palabras como *violaza* o *vituperacantor* (que no son neologismos en sentido propio, sino localismos italianizantes, a veces humorísticos, adaptados al español). El vihuelista Valderrábano inventa el verbo *acomposturar* y su participio / adjetivo verbal *acomposturado*; Correa de Araujo utiliza el término *bedural* (de *b durus*, que ha dado también *becuadrado*); Mateo de Aranda, por su parte, inventa el adjetivo *sobredescompuesto*. Ninguno de estos términos sobrevivirá a su creador<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> Para el vocabulario árabe, ver Rodrigo de Zayas: *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá: 1492-1505*, Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

<sup>109</sup> La primera atestación que hemos encontrado es la de J. Bermudo: *Declaración...*, V, 27, f. 134: “Algunos que no saben contrapunto [...] suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta”.

<sup>110</sup> Utilizado por Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot]: *Orchésographie*, Langres, Jehan Des Prés, [1588], 1589.

<sup>111</sup> Thomas Städler: “Le traducteur, créateur de néologismes”, *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, Olivier Bertrand, Hiltrud Gerner, Béatrice Stumpf (dirs.), Paris, Editions de l'École Polytechnique, 2007, p. 50.

<sup>112</sup> Ver C. Diego Pacheco: “El léxico musical del Renacimiento: presentación...”, p. 101.

## Dos palabras, un significado: equivalencias léxico-semánticas

El caso de significantes diferentes que comparten un mismo significado es corriente en los vocabularios técnicos del Renacimiento, y la música no es una excepción. Un primer caso de equivalencia es el que opone el término griego a su semejante latino, como en el caso de los modos: los términos latinos *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus* (procedentes además del griego) se contraponen a los términos griegos (neologismos en lo que al significado se refiere) *dórico*, *frigio*, *lidio*, *mixolidio*. El mismo caso sucede con los prefijos *epi-*, *hipo-*, que pueden ser reemplazados por sus equivalentes latinos *super-*, *sub-* (*epidiapente* / *superdiapente*). Otro caso de equivalencia semántica es el que identifica dos términos latinos cuyo significado puede confundirse, como *tono* y *modo*.

Pero el caso sin duda más frecuente es el del doblete léxico que opone un término culto (griego o latino) a un término popular, sintomático de la confrontación entre las teorías de Boecio y las preocupaciones de los músicos prácticos, cada vez más alejadas de la herencia boeciana. De este modo, la tendencia a la simplificación ya iniciada al inicio del Renacimiento se acentúa a finales del siglo XVI: se prefiere así *bemol* a *bemolis*, y sobre todo se prefiere el ordinal en lengua vernácula (para modos e intervalos) a sus equivalentes griegos o latinos. Este último caso es altamente revelador: los modos primero, segundo, tercero... (que también pueden citarse con el número cardinal) suplantaron definitivamente a los términos *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*... (muy poco utilizados durante el Renacimiento) o *dórico*, *frigio*, *lidio*, *mixolidio*; y los intervalos (de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava) sustituyen a los términos *tono*, *dítono*, *díatesaron*, *diapente*, *hexacordo*, *heptacordo*, *diapasón*. Se mantiene sin embargo el término *tritono* para designar la cuarta aumentada; ambos términos coexisten hasta nuestros días.

Cuando hay sinonimia parcial, es también el término más corriente el que tiende a imponerse. En el caso del español, el término *tocar* se impone a *tañer*, nueva victoria de un término común (derivado de la onomatopeya *toc*) sobre su equivalente culto (el latín *tangere*). Este último ejemplo muestra, por otro lado, que lo que se había venido considerando como una sinonimia absoluta no lo era el segundo término, más restrictivo, aparece en contextos precisos y diferentes del primero; así, cuando se trata de producir sonidos o figuras musicales asociadas a adjetivos, el término utilizado es siempre *tañer* (“tañer las proporciones”); si, por el contrario, el contexto indica la materia de la que está hecha el instrumento y sus características físicas, se prefiere el verbo *tocar* (“tocar en el primer traste”). *Tocar* se asocia, pues, a la idea de apoyar, de realizar un movimiento (asociado a cuerdas o teclas del instrumento), mientras que *tañer* se asocia a la interpretación, de donde proviene un uso mucho más especializado<sup>113</sup>.

<sup>113</sup> Jean-Claude Chevalier, Marie-France Delpont: “De la citation à la définition. ‘Tañer’ et ‘tocar’: ou ‘jouer n’est pas souffler’”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 15-26.

Otros ejemplos de “falsos sinónimos” también son muy reveladores de esta espinosa cuestión, como en el caso de la identificación de los términos *madrigal* y *villancico*. Cuando en 1981 el musicólogo Miguel Querol escribía en su libro *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*<sup>114</sup> que ambos términos podían y *debían* asimilarse, acababa de crear un malentendido que se ha venido manteniendo durante mucho tiempo en contextos musicológicos. Pero el *madrigal* (préstamo del italiano) no es y no denota lo mismo que el *villancico*, del mismo modo que el término *tiento* no es el equivalente de su pseudo-homólogo italiano *ricercare*. La utilización de la conjunción disyuntiva por parte de teóricos y compositores del Renacimiento explica en cierto modo esta confusión; recordaremos simplemente a este respecto que cuando un teórico como Montanos escribe que los músicos “utilizan el ternario en las *ensaladas* o *villancicos*” no está necesariamente asimilando ambos términos<sup>115</sup>.

En definitiva, en el caso de la sinonimia, la elección final de un término en detrimento de otro viene determinado por dos finalidades diferentes: por un lado, acercarse a un número mayor de receptores dentro de una lógica pedagógica, abandonando así términos cultos alejados de la realidad interpretativa; y por otro, perfectamente vinculada a la anterior, satisfacer un objetivo económico según el cual una mejor comprensión de un texto implica asegurarse una mayor venta en el mercado. *In fine*, el apelativo que se impone es el resultado de la estabilización de la designación gracias al consenso o “hábito asociativo”<sup>116</sup>.

### Una palabra, dos significados: la formulación de nuevos conceptos con términos antiguos

Uno de los principales desafíos que plantea nuestra investigación consiste en estudiar el paso de una realidad musical medieval (transmitida en tratados escritos en latín) a otra realidad, la del Renacimiento (o más bien, la de la práctica musical del Renacimiento), sin que haya una verdadera modificación léxica. Uno de los puntos más sensibles de este cambio de paradigma consiste en señalar el objeto musical con términos heredados que no se corresponden con la antigua visión diatónica y eminentemente monódica de la música. En efecto, durante el Renacimiento asistimos a la afirmación de un pensamiento

<sup>114</sup> Miguel Querol Gavaldá: *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

<sup>115</sup> F de Montanos: *Arte de música...*, f. 23v. Ver también el artículo Cristina Diego Pacheco: “Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos”, *Revista de Musicología*, 32, 2, 2009, pp. 35-49.

<sup>116</sup> Es la situación analizada por Philippe Selosse: “La dénomination des savoirs en français préclassique”, *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, Olivier Bertrand, Hiltrud Gerner, Béatrice Stumpf (dirs.), París, Editions de l'École Polytechnique, 2007, p. 41.

musical en el cual las alteraciones, las disonancias, las cuestiones relacionadas con la afinación y temperamento o la transmisión acústica del sonido se someten a una visión crítica que no cuadra con los conceptos medievales, sin que exista por ello un nuevo vocabulario para designarlos. En sentido lato, podríamos sintetizar esta situación como el cuestionamiento de la visión (en parte) pitagórica de la música transmitida por Boecio, y el conflicto intelectual que ello genera con los nuevos conceptos interválicos y la nueva visión respecto a las sensaciones auditivas<sup>117</sup>. Los puntos débiles del sistema (alteraciones y temperamento) serán los que modifiquen el pensamiento musical hacia un cambio de sistema, como ya ha sido expuesto por Amaya García<sup>118</sup>. Se asiste también durante el Renacimiento a una propagación de denominaciones polisémicas o ambiguas, aunque ello no sea exclusivo de este periodo: los inicios del siglo XVII, por ejemplo, constituyen un verdadero terreno de exploración y de nuevas experiencias musicales que van a “inventar” nuevas realidades musicales (sobre todo en el ámbito del repertorio) a partir de términos ya conocidos: caso de *concierto*, *sonata*, *sinfonía*, *cantata*, *villancico*... por no citar más que algunos de ellos.

Partiendo, pues, del hecho de que en el Renacimiento se establece un nuevo paradigma musical sin que estos nuevos conceptos vengan acompañados de nuevas denominaciones, el campo está sembrado para la proliferación de significantes ambiguos.

Ciertos teóricos irán incluso más lejos y se “aprovecharán” de significantes antiguos, fuera de uso y casi desconocidos, para establecer y justificar nuevos conceptos controvertidos. El caso de los géneros griegos (*diatónico*, *cromático*, *enarmónico*) es muy significativo en este sentido: a falta de un conocimiento preciso y concreto de su verdadera significación, algunos teóricos intentarán acercar esta terminología a la idea de las *conjuntas*. En un momento en el que la multiplicación de las alteraciones hacía peligrar la concepción medieval de la escala diatónica, algunos autores intentarán encontrar en los antiguos géneros melódicos griegos –transmitidos en parte por Boecio– un fundamento teórico a este nuevo fenómeno que la tradición medieval no podía explicar. Una verdadera reinterpretación de estas palabras aparece, así, a finales del siglo XVI, sobre todo por parte de autores que trabajan con música para teclado, para establecer nuevos marcos conceptuales. Según una cierta tradición teórica, los géneros griegos sobrevivían en los instrumentos de tecla, de modo que el

<sup>117</sup> Conflicto analizado por Philippe Vendrix: *Que sais-je? La musique à la Renaissance*, París, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 45-58.

<sup>118</sup> En el artículo de A. S. García Pérez: “Léxico y paradigmas...”. Ver también, a propósito de las conjuntas, Ascensión Mazuela-Anguita: “El léxico musical de las artes de canto llano en el mundo ibérico (1410-1626)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 167-182; y D. von Aretin: “Verbum tene...”.

género diatónico era el de las “teclas blancas” y el cromático el de las “teclas negras”, como lo explican Bermudo o Santa María. El primero imaginará incluso un género “semicromático” que resultaría de una suerte de mezcla de ambos. Por otro lado, el género enarmónico se obtendría a través de la división de los semitonos mayores y del semitono menor, al cual se añadiría el *comma* enarmónico. Estos tres géneros permitirían obtener un “instrumento perfecto” que podría así imitar al instrumento natural más perfecto de todos, la voz humana. El caso de Correa de Araujo es sumamente original a este respecto: para este teórico, el género se determina a partir del valor de solmisación de la conjunta: cuando el semitono (mi-fa) se aleja de su emplazamiento natural (diatónico), se sitúa dentro del género cromático o enarmónico. De este modo, para Correa el género enarmónico no solo no habría desaparecido del sistema musical, sino que habría originado nuevas categorías musicales: el género podría así ser *dur* o *mol*, según el tipo de conjunta utilizada (bemolada o sostenida); por otra parte, los géneros podrían ser según este mismo autor *semicromáticos*, *cromáticos*, *semienarmónicos* o *enarmónicos*, en función del número de alteraciones que poseyeran<sup>119</sup>.

En definitiva, y sin recurrir necesariamente a las sutilidades y particularidades de cada uno de los términos citados, es evidente que la historia y el uso de cada palabra son esenciales para comprender la evolución del pensamiento musical: nuestro enunciado “una palabra, dos significados” se sitúa, pues, en el epicentro de nuestra reflexión lexicológica.

#### *El caso de las “palabras-parásito”*

Ya hemos señalado que uno de los principales problemas a los que se enfrenta el vocabulario de la música antigua es el de los homónimos que encontramos en glosarios musicales actuales que no nos permiten conocer el significado antiguo de esos mismos términos. El hecho de que términos como *contrapunto*, *armonía*, *acorde*... existan igualmente en el vocabulario tonal moderno implica en muchos casos una asimilación conceptual que ignora la inestabilidad definitoria del vocabulario musical a lo largo de los siglos. Como ejemplo, recordemos que, hasta una época todavía reciente, el término *contrapunto*, vinculado a una práctica improvisada en el encadenamiento de consonancias en el Renacimiento, se asimilaba a la definición “romántica” de su significante, que lo asociaba a las reglas de la escritura imitativa barroca, un

<sup>119</sup> Todos estos aspectos han sido analizados por Louis Jambou en su estudio sobre la apropiación de términos griegos, Louis Jambou, Alexandre Dutra-Cançado: “Les genres grecs dans la théorie musicale de la Renaissance en langue vernaculaire: l'exemple de l'espagnol”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 165-188. Ver también Amaya S. García Pérez: “Los conceptos ‘diatónico’, ‘cromático’ y ‘enarmónico’ a lo largo de la historia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 2020, pp. 305-328.

error del que muchos autores han alertado<sup>120</sup> y sobre el que se ha interesado el musicólogo Giuseppe Fiorentino para el caso español, estableciendo una aclaración definitiva de este asunto en una publicación reciente<sup>121</sup>. El término *armonía*, emblemático para la codificación tonal de la música, posee por su parte un rico abanico de acepciones durante el Renacimiento, que va desde la filosofía a la música; uno de sus significados técnicos musicales más frecuentes sería el relativo a una reunión de consonancias integradas en acordes... puesto que el término *acorde* significaba también reunión de dos sonidos consonantes a partir de un movimiento interválico (monódico y no necesariamente polifónico, como en el lenguaje tonal)<sup>122</sup>. La disonancia, por su parte, es un concepto que no puede tampoco asimilarse a una concepción únicamente “vertical” de la música, puesto que durante el Renacimiento se alude a ella dentro de una lógica horizontal que implica intervalos y no acordes verticales. Los apelativos que recibe el semitono (con su panoplia de términos asociados: *mi-fa*, *coniuncta*...) constituyen, por su parte, un verdadero desafío intelectual durante el Renacimiento, y para ello la lexicología se presenta como uno de los métodos más precisos para estudiar sus particularidades<sup>123</sup>.

El significante puede de este modo señalar una serie de significados variados, aunque desgraciadamente el significado tonal y moderno se imponga en muchos casos. Esta realidad es la que hemos denominado “palabras parásito”. Según esta denominación, el ideal de monosemia musical no sería más que una manera “parasitaria” de invadir un significado mucho más amplio, complejo y polisémico. Nos encontramos así frente a un problema de larga trayectoria que tardará tiempo en solucionarse, y cuya aclaración solo podrá realizarse a través de un trabajo lexicológico que descarte toda infiltración ulterior.

## Reflexiones finales

Conocer la música a través de sus palabras: he aquí una idea insólita que, como sabemos, no genera un apoyo unánime por parte de la comunidad musicológica. Sin embargo, nuestra propuesta, aplicada a la música del Renacimiento, reclama, pese a su alejamiento deliberado de la partitura, un

<sup>120</sup> Klaus-Jürgen Sachs, Carl Dalhaus: “Counterpoint”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan Publishers, 2001, vol. 6, p. 561. Ver también M. Bent: “The Grammar...”, p. 27 y ss.; y Margaret Bent: “Ciconia, Prosdocius, and the Working of Musical Grammar as Exemplified in *O felix templus* and *O Padua*”, *Johannes Ciconia: Musicien de la transition*, Philippe Vendrix (ed.), Turnhout, Brepols, 2003, p. 73.

<sup>121</sup> Giuseppe Fiorentino: “El léxico del contrapunto (1410-1613)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 135-165.

<sup>122</sup> P. de Tyard: *Solitaire Second...*, f. 44.

<sup>123</sup> Señalamos de nuevo sobre este particular las reflexiones propuestas por Amaya García Pérez, Daniela von Aretin y Ascensión Mazuela-Anguila en el volumen *Musique et lexique* ya citado.



lugar propio en la investigación de la música antigua. Esta última, anclada en una lógica de investigación histórico-documental (esencial pero no exclusiva), ha participado de manera muy periférica en la renovación del discurso disciplinario de la musicología, en parte quizá por las dificultades inherentes a su estudio (imposibilidad de atribuir una obra a un autor definido e identificado, problemas para establecer la dialéctica auditor/receptor, dificultad a la hora de analizar las partituras). Todos estos obstáculos no pueden vencerse incluyendo de manera artificial a la música antigua pretoral dentro de un ámbito que no le corresponde. No sería pertinente que la música de estos periodos se integrara en un discurso que utiliza un vocabulario que describe realidades musicales bastante diferentes. Desde luego, esta última afirmación no facilita ni favorece la entrada de la música antigua en el discurso musicológico general, pero posee aun así el mérito de favorecer una reflexión sobre su propia semántica. La paradoja resultante (a saber: un alejamiento del discurso dominante para poder ser entendido mejor por parte de este) encuentra, sin embargo, toda su coherencia en el estudio de las palabras de la música antigua, que podrán por fin ser conocidas por lo que eran y no por lo que *deberían* haber sido.

Al interesarnos por las palabras de la música antigua, nos hemos servido de un método que se inspira en la lexicología. Sin embargo, nuestra hipótesis no consiste en construir un nuevo edificio tomando a la lexicología como único fundamento: los resultados que derivarían de esta construcción constituirían una estructura y un marco de referencia incompletos y privados de sustancia. La lingüística nos sirve para establecer un marco metodológico y proponer preguntas pertinentes y bien delimitadas, pero solo un musicólogo puede dar respuestas satisfactorias a las cuestiones conceptuales derivadas de este estudio. La transposición del modelo lexicológico a nuestro campo de investigación constituye, pese a todo, un punto de partida fascinante para estudiar la historia de las palabras en su diacronía, aspecto respecto al cual la musicología se ha interesado muy poco hasta ahora.

A través de estas páginas, nuestra intención ha sido mostrar el interés que se desprende del estudio de las palabras que integran el discurso musical, centrándonos sobre todo en el momento histórico a partir del cual se desarrolla una verdadera reflexión sobre el pensamiento y la práctica musicales definitivamente separados del medioevo y del latín: el Renacimiento. Las páginas que preceden nos han permitido ofrecer una visión general del vocabulario musical del Renacimiento, con todas las particularidades conceptuales, gráficas y discursivas que le son propias, evacuando al mismo tiempo las infiltraciones semánticas de épocas posteriores. Las perspectivas que ofrece esta línea de investigación son numerosas, complejas y abiertas; su balance final es solo provisional. El lector entenderá, en cualquier caso, que los primeros resultados de esta investigación, cristalizados en el volumen ya citado *Musique et lexique à la Renaissance*, sobrepasan el mero

estadio intuitivo o de reflexión preliminar, y plantean y alientan un desarrollo que podría aventurarse más allá del área geográfica estudiada, de las lenguas escogidas para el análisis, o incluso del periodo histórico elegido —la música contemporánea, por ejemplo, sufre también de las limitaciones de un vocabulario de base tonal que no puede describir sus múltiples posibilidades—.

Invitamos, así, al lector a contemplar una nueva semántica de la música antigua y a desvincularse de la herencia tonal para evaluar con precisión el término musical antiguo, con todas sus sutilezas y su elaboración conceptual histórica. Nos encontramos, pues, ante un enorme desafío: intentar comprender con mayor precisión el legado musical que hemos heredado de creadores, intérpretes y profesionales de la música de épocas hoy lejanas.

## Bibliografía

- ALAZARD, Florence: *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Minerve, 2002.
- AMILIEN, Estelle: *Les instruments de musique et leur fonction en espagnol à partir de la base de données du LMR. Analyse et contextualisation*, tesina de máster, École Normale Supérieure de Lyon, 2010.
- BARTHES, Roland: “La mort de l’auteur”, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 1984 (1.<sup>a</sup> ed. 1967), pp. 61-67.
- BENT, Margaret: “The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis”, *Tonal Structures in Early Music*, Cristle Collins Judd (ed.), Nueva York / Londres, Garland, 1998, pp. 15-59.
- : “Ciconia, Prosdociumus, and the Working of Musical Grammar as Exemplified in *O Felix Templus* and *O Padua*”, *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, Turnhout, Philippe Vendrix (ed.), Brepols, 2003, pp. 65-106.
- BERNARD, Michael (dir.): *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15th Century [LmL]*, Bayerische Akademie der Wissenschaften (<http://www.lml.badw.de>).
- BERTRAND, Olivier; GERNER, Hiltrud; STUMPF, Béatrice (eds.): *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, París, Editions de l’École Polytechnique, 2007.
- BRENET, Michel [BOBILLIER, Marie]: *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, París, Armand Collin, 1926.
- BRUMME, Jenny (ed.): *La historia de los lenguajes iberorrománicos de especialidad. La divulgación de la ciencia*, Barcelona / Frankfurt / Madrid, Universitat Pompeu Fabra / Vervuert Verlag / Iberoamericana, 2001.
- BUCH, Esteban: *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, París, Gallimard, 1999 (trad. española, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Juan Gabriel López Guix (trad.), Barcelona, Acantilado, 2001).
- CABRÉ, Maria Teresa: *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, Antártida / Empúries, 1993.

- : “¿Lenguajes especializados o lenguajes para propósitos específicos?”, *Textos y discursos de especialidad. El español de los negocios*, Andreu van Hooft (dir.), Ámsterdam, Rodopi, 2004, pp. 19-34.
- CARRERAS, Juan José: “Musicología, Sound Studies, Sound History”, *Paisagens sonoras históricas: Anatomia dos sons nas cidades*, Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula (eds.), Évora, Publicações do Cidehus, 2021 (<https://books.openedition.org/cidehus/17517>).
- CHAILLEY, Jacques: *Propos sans orthodoxie et autres chroniques impertinentes sur la musique d’hier et d’aujourd’hui (1950-1988)*, París, Zurfluh, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick: “Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique”, *Corpus*, 8, 2009 (<http://www.patrick-charaudeau.com/Dis-moi-quel-est-toncorpus-je-te,103.html>).
- CHEVALIER, Jean-Claude; DELPORT, Marie-France: “De la citation à la définition. ‘Tañer’ et ‘tocar’: ou ‘jouer n’est pas souffler’”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 15-26.
- COLLINS JUDD, Cristle (ed.): *Tonal Structures in Early Music*, Nueva York / Londres, Garland, 1998, pp. 15-59.
- CONDAMINES, Anne: “Linguistique de corpus en terminologie”, *Langages. La terminologie: nature et enjeux*, 157, 2005, pp. 36-47.
- DELIÈGE, Célestin: *Les fondements de la musique tonale: une perspective analytique post-schenkerienne*, París, JC Lattès, 1984.
- DEMSKI, Stephen; GUBISCH, Gérard; LABROUVE, Jorge; MARCLAND, Patrick; RIVAS, Diogène: *Lexique musical international*, París, Transatlantiques, 1979.
- DEMONET, Marie-Luce: *Les voix du signe*, París, Honoré Champion, 1992.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967 (trad. española, *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2019 [1.ª ed. 1971]).
- DEVOTO, Daniel: “La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana”, *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Miguel Querol, José María Llorens (eds.), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, vol. 1, pp. 211-222.
- DIEGO PACHECO, Cristina: “Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos”, *Revista de Musicología*, 32, 2, 2009, pp. 35-49.
- : “El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio”, *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez, Paloma Otaola González (eds.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 191-203.
- : “El léxico musical del Renacimiento: presentación de un lenguaje de especialidad y de un proyecto de investigación musicológica”, *Nuevas perspectivas en la diacronía de las lenguas de especialidad*, Xosé Alfonso Álvarez Pérez, Jairo García Sánchez, Ana Ruiz Martínez (dirs.), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2018, pp. 87-106.
- : “Musique ancienne et lexicologie. Esquisse d’une nouvelle approche disciplinaire”. *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 27-79.
- (dir.): *Lexique musical de la Renaissance [LMR]* (<http://www.lexiquemusical.eu>).

- DIEGO PACHECO, Cristina; GARCÍA PÉREZ, Amaya (dirs.): *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, París, Classiques Garnier, 2022.
- DURANTE, Sergio: “Per un incontro di lessicologia musicale”, *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales. Actes du colloque tenu à Paris, juin 2001*, Louis Jambou (ed.), París, Éditions Hispaniques, 2002, pp. 7-10.
- DURANTE, Sergio; MARTELOTTI, Anna: “*Terminorum musicae diffinitiones*, ovvero puntualizzazioni sul lessico musicale del tardo Rinascimento e del Barroco”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature dell’Università di Bari*, 6, 1, 1985, pp. 147-170.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (dir.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden / Stuttgart, Franz Steiner, 1979.
- ÉLUERD, Roland: *Que sais-je? La lexicologie*, París, Presses Universitaires de France, 2000.
- ESTEVEAN, Fernando: *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano*, Sevilla, 1410 (reed. facs. de María Pilar Escudero García, Sevilla, Conservatorio Superior de Música, 1984).
- EVERIST, Mark (ed.): *Music before 1600. Models of Musical Analysis*, Oxford, Blackwell, 1992.
- FASLA, Dalila: *Lengua, Literatura, Música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 1998 (2.ª ed. 2011).
- FENLON, Iain: “Preface”, *Early Music History*, 1, 1981, p. VII (<https://doi.org/10.1017/S0261127900000243>).
- FIORENTINO, Giuseppe: “El léxico del contrapunto (1410-1613)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 135-165.
- FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966 (trad. española, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2020 [1.ª ed. 1966]).
- : “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, 3, 1969, pp. 73-104 (trad. española, ¿Qué es un autor?, Daniel Link (trad.), Córdoba / Buenos Aires, Ediciones Literales / El Cuenco de Plata, 2010).
- GARCÍA PÉREZ, Amaya S.: “Los conceptos ‘diatónico’, ‘cromático’ y ‘enarmónico’ a lo largo de la historia”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 2020, pp. 305-328.
- : “*De institutione musica* de Boecio en una traducción castellana del siglo XV”, *Patrimonio textual y humanidades digitales, I. La tradición clásica*, Laura Ranero Riestra, Pablo Rodríguez López (eds.), Salamanca, IEMYRhd, 2020, pp. 147-165.
- : “Léxico y paradigmas en la teoría musical. Reflexiones y herramientas metodológicas para abordar el estudio del léxico musical renacentista”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 81-131.
- GEORGIADIS, Thrasybulos: *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlín / Göttingen, Springer, 1954.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Madrigales y clavicordios. Algunos problemas terminológicos en torno a la música española del Siglo de Oro”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez, (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 289-330.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “El compás como término musical en España: origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 22, 1, 2006, pp. 191-252.
- GRASSO CAPRIOLI, Leonella; DURANTE, Sergio; ZIOSI, Roberta (dirs.): “Canto”, *Lessico italiano del canto. Dizionario storico-lessicografico basato su fonti della trattatistica vocale in lingua italiana*, Nápoles, Liguori Editore, 2014.
- HANSLICK, Edouard: *Du beau dans la musique*, Charles Bannelier (trad.), París, Brandus, 1877, (1.ª ed. 1854), (trad. española, *De la belleza de la música*, Madrid, Casa Editorial de Medina, [1876]).
- HOWARD, Deborah; MORETTI, Laura (eds.): *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES: *Terminorum musicae index septem linguis redactus*, Budapest / Kassel, Akadémia Kiadó / Bärenreiter, 1978.
- JACQUES, Jean; RAICHVARG, Daniel: *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, París, Seuil, 1991.
- JAMBOU, Louis; DUTRA-CANÇADO, Alexandre: “Les genres grecs dans la théorie musicale de la Renaissance en langue vernaculaire: l'exemple de l'espagnol”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 165-188.
- JEANNERET, Yves: *Écrire la science*, París, Presses Universitaires de France, 1994.
- JUSTINIANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Las voces de la música. Una reflexión previa”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 209-220.
- : “La música y sus palabras en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 377-419.
- KNIGHTON, Tess; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.): *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018.
- LAVIGNAC, Albert: *La musique et les musiciens*, París, Delagrave, 1938 (1.ª ed. 1895).
- LE HIR, Marie-Bénédicte: “Entre théorie musicale et lyrisme. Le vocabulaire dans le *Solitaire second* de Pontus de Tyard (1555)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 197-216.
- LE VOT, Gérard: *Musique ouverte. Vocabulaire de la musique médiévale*, París, Minerve, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mitológicas, 1. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (1.ª ed. 1964).
- LÓPEZ CANO, Rubén; GONZÁLEZ AKTORIES, Susana: “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII. El caso de José Marín”, *Pauta*, 92, 2004, pp. 54-71.
- LUQUE MORENO, Jesús: “Acorde: ¿música de cuerda o música del corazón?”, *Exemplaria Classica: Journal of Classical Philology*, 18, 2014, pp. 127-146.
- MARINKOVIĆ, Sonja: “Nacionalni stil: Terminološka problematika i metode istraživanja”, *Folklor i ĩegova umetnička transpozicija*, Belgrado, Fakultet Muzičke Umetnosti, 1991, pp. 157-169.
- MATORÉ, Georges: *La méthode en lexicologie: domaine français*, París, Marcel Didier, 1953.
- : *Le vocabulaire et la société du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1988.

- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión: *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.
- : “El léxico musical de las artes de canto llano en el mundo ibérico (1410-1626)”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 167-182.
- MOLINO, Jean: “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.
- MORIN, Edgar: *El método IV: las ideas*, Madrid, Cátedra, 2006 (1.ª ed. 1991).
- MORTUREUX, Marie-Françoise: “La vulgarisation scientifique. Parole médiane ou dédoublée”, *Vulgariser la science. Le procès de l’ignorance*, Daniel Jacobi, Bernard Schiele (dirs.), Seyssel, Champ Vallon, 1988, pp. 118-148.
- NADOL’SKAÁ, Olga Nikolaevna: “Muzykal’naâ leksikologiâ kak novaâ otrasl’ muzykoznaniâ”, *Muzykovedenie k načalu veka: Prošloe i nastojašee*, Moscú, Rossijskaâ Akademiâ Muzyki ime-ni Gnesinyh, 2002, pp. 195-202.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Fondements d’une sémiologie de la musique*, París, Union Générale d’Éditions, 1975.
- NICOLODI, Fiamma (ed.): *Le parole della musica I*, Florencia, Olschki, 1994.
- : *Le parole della musica II*, Florencia, Olschki, 1995.
- : *Le parole della musica III*, Florencia, Olschki, 2000.
- : “La terminologia musicale italiana, il Lesmu e l’Europa. Con qualche appunto su ‘barbaro’ e ‘gotico’”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 51-70.
- NICOLODI, Fiamma; TROVATO, Paolo (eds.): *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*, Florencia, Cadmo, 1996.
- : “Che cos’è il Lesmu”, *LESMU* [CD], Florencia, Franco Cesati, 2007, pp. 9-11.
- : “Struttura delle schende, con qualche notazione di metodo”, *LESMU* [CD], Florencia, Franco Cesati, 2007, pp. 12-33.
- NOGUERA GUILLÉN, Jesús: *La musique pour clavier dans l’Espagne du Siècle d’Or. De la lexicologie à la pratique*, travail d’étude personnel (TEP), París, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 2018.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: “A los deseos de saber el arte de la música práctica y especulativa. La figura del autodidacta en el siglo XVI”, *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez, Paloma Otaola González (coords.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 173-187.
- OUVRARD, Jean-Pierre: *La Chanson polyphonique française du XVI<sup>e</sup> siècle*, París, Centre d’Études Polyphoniques et Chorales de Paris / Centre d’Art Polyphonique de Bourgogne, 1982 (2.ª ed. Tours, Centre de Musique Ancienne, 1997).
- PALISCA, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1985.
- POŽIDAĖVA, Galina Andreevna: *Leksikologiâ demestvennogo peniâ*, Moscú, Znak, 2010.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanataense*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

- REHDING, Alexander: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- ROSSI, Fabio: “La polisemia nel lessica della trattatistica musicale italiana cinquecentista”, *Studi di Lessicografia Italiana*, 12, 1994, pp. 73-121.
- : “Qualche problema di lessicografia e di lessicologia musicali”, *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato (eds.), Florencia, Cadmo, 1996, pp. 1-21.
- : “Tra musica e non musica: le metafore nel lessico musicale italiano”, *Musica e Storia*, 10, 1, 2002, pp. 101-137.
- ROSSI, Fabio; DI BENEDETTO, Renato: *Lemmario del lessico della letterature musicale italiana (1490-1950)*, Florencia, Franco Cesati, 2013.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *El paisaje sonoro de la Granada medieval y moderna desde una perspectiva cartográfica. Discurso de recepción de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, Granada, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2020.
- SACHS, Klaus-Jürgen; DAHLHAUS, Carl: “Counterpoint”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan Publishers, 2001, vol. 6, pp. 551-570.
- SCHENKER, Heinrich: *Der Geist der musikalischen Technik*, Leipzig, Fritsch, 1895.
- : *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, 3. *Der freie Satz*, Viena, Universal, 1935 (obra póstuma).
- SCHÖNBERG, Arnold: “Das Verhältnis zum Text”, *Der Blaue Reiter*, Múnich, 1912.
- SELOSSE, Philippe: “La dénomination des savoirs en français préclassique”, *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, Olivier Bertrand, Hiltrud Gerner, Béatrice Stumpf (dirs.), París, Editions de l'École Polytechnique, 2007, pp. 35-46.
- SIEKIERA, Anna: *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Cahiers Accademia, 2000.
- : “Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi”, *Le Parole della musica III*, Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato, (eds.), Florencia, Olschki, 2000, pp. 3-30.
- STÄDLER, Thomas: “Le traducteur, créateur de néologismes”, *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, Olivier Bertrand, Hiltrud Gerner, Béatrice Stumpf (dirs.), París, Editions de l'École Polytechnique, 2007, pp. 47-61.
- STRAHLE, Graham: *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources 1500-1740*, Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- SUBIRÁ, José: “Un panorama histórico de lexicografía musical”, *Anuario Musical*, 25, 1970-1971, pp. 125-142.
- TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- TONČEVA, Elena: “Isaija's Anthology (Athens MS No 928, XVc.) as a Source for the Late-Byzantine Melodical Lexicology”, *Acta Musicologica*, 8, 1, 1988, pp. 1024-1041.
- TROVATO, Paolo; NICOLODI, Fiamma (dirs.): *Lessico musicale italiano / LESMU [CD]*, Florencia, Franco Cesati, 2007.
- VENDRIX, Philippe: *Vocabulaire de la musique à la Renaissance*, París, Minerve, 1994.
- : *Que sais-je? La musique à la Renaissance*, París, Presses Universitaires de France, 1999.

VON ARETIN, Daniela: “*Verbum tene, res sequentur. Le Lexicon musicum Latinum, une clé d’entrée dans la musique médiévale*”, *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, Cristina Diego Pacheco, Amaya García Pérez (dirs.), París, Classiques Garnier, 2022, pp. 421-432.

ZAYAS, Rodrigo de: *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá, 1492-1505*, Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

Recibido: 28-4-2022

Aceptado: 7-6-2022