



Cristina Diego Pacheco y Amaya S. García Pérez, dirs. 2022. *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*. París: Classiques Garnier, 480 páginas, ISBN 978-2-406-12111-4

Este volumen representa un trabajo sin duda esperado, pues trata un aspecto poco atendido en los estudios musicológicos a pesar de su enorme transcendencia y centralidad: “el análisis de las palabras de la música en el momento en que estas se emancipan del latín, es decir, el Renacimiento”, según informa la contraportada del libro.

La obra, dirigida por Cristina Diego Pacheco y Amaya S. García Pérez nace del entorno del proyecto *Lexique musical de la Renaissance* fundado en 1997 por Louis Jambou, pero hoy dirigido por la profesora Diego Pacheco y adscrito al laboratorio Centre d’Études Supérieures de la Renaissance de la Universidad de Tours¹. Los catorce ensayos que conforman la obra (seis en español, el resto en francés) tienen, no obstante, escasa o nula relación con el citado proyecto, constituyendo artículos que discuten aspectos independientes, incluso en algún caso fuera del marco cronológico definido en el título del volumen. Los autores son esencialmente musicólogos, excepto dos especialistas en filología y lingüística, dato que evidencia del camino que queda por recorrer en el acercamiento de estas diversas disciplinas.

El problema central que inspira la obra se enuncia ya en la introducción: los términos musicales usados en el pasado no pueden ser entendidos a partir de analogías entre lenguas o con términos actuales. A la vez, se expresa la paradoja implícita en el objetivo del trabajo: conseguir una “verdadera comprensión de la música del pasado” a partir del estudio del lenguaje entonces empleado para “describir una realidad musical que hoy nos es –al menos en buena parte– ajena”. La paradoja es que ese objetivo es inalcanzable: la verdadera comprensión “integral” del fenómeno musical no es posible, ni para la música actual ni para la del pasado. La música no es un fenómeno físico o biológico que se analice con métodos científicos para desentrañar una “realidad” subyacente, unas leyes fundamentales que la expliquen y que, como en toda ciencia exacta, permitan además predecir resultados futuros. La música es un arte, una expresión cultural, ligada de múltiples maneras a las circunstancias en las que se crea y desarrolla en cada momento y contexto, y por ello mismo sujeta al azar y la impredecibilidad de toda actividad humana. Pero no es menos cierto que las palabras escritas son la fuente básica de información acerca de la música medieval o

¹ *Diccionario musical plurilingüe*, <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/es/indexEspagnol.html>.

renacentista, así como el punto de partida para acercarnos a su substancia, o el medio para decodificar su particular escritura musical, como apunta Daniela von Aretin (p. 421).

Podemos aspirar a una descripción de la música del pasado —como intenta la “interpretación histórica”— pero estará condenada a ser siempre incompleta. Como indica Cristina Diego en el primer capítulo, es imprescindible tener en cuenta las palabras creadas y usadas por los músicos en el pasado para la “reconstrucción” de ese pasado. Pero, aunque esa reconstrucción nunca será absoluta, pues siempre habrá elementos circunstanciales imposibles de conocer sin haber participado en su momento en aquel contexto histórico, sí cabe afirmar, como señala la autora, que las palabras de la música forman parte de un sistema mayor. La comprensión de esas palabras a lo largo de la historia ayuda a entender mejor ese sistema mayor, que no solo incluye los elementos lexicográficos más directamente asociados al sonido (las partituras) sino toda la enorme variedad de elementos culturales que en conjunto conforman el acto musical en todas sus facetas. El enfoque propuesto por Cristina Diego de “estudiar la música sin pasar por la partitura” (p. 56) permitirá comprender muchos de los aspectos de esta realidad, aunque no todos. Esta realidad o sistema mayor incluye el “marco conceptual” o referencial que define Amaya García en su capítulo (p. 86), relacionado, en efecto, de manera bidireccional con las palabras, que no solo activan estos marcos, sino que a su vez adquieren significado dentro de cada uno de ellos. Solo parece posible acceder a cada universo conceptual viviendo en cada momento y contexto humano en que existió. No siendo así, se puede aspirar a una aproximación, necesaria, pero nunca completa ni completamente verificable.

Queda bien patente la frustrante imposibilidad de acceder al fenómeno musical completo a través del estudio de las palabras en el minucioso capítulo de Giuseppe Fiorentino dedicado al léxico renacentista español relacionado con el contrapunto. El autor expone numerosos y reveladores detalles terminológicos relacionados con las prácticas improvisadas de polifonía renacentista. Sin embargo, siendo esta música improvisada, en la actualidad siempre faltará el producto final: la realización sonora solo fue accesible en su momento, y en presencia de los cantantes —a falta de los imposibles registros fonográficos—. Las reglas y principios que expone Fiorentino, en especial lo que refiere a los llamados “pasos” o elementos melódicos prefabricados, nos acercan a la polifonía improvisada del momento, desde las sencillas varillas al complejo contrapunto sobre canto de órgano, sin olvidar el quizás caótico contrapunto a la *folla*. Pero el lenguaje nunca nos dará la experiencia sonora final, que en su momento fue siempre cambiante según las prácticas locales, las tipologías de los diferentes coros o las habilidades individuales de los cantores, entre otros condicionantes.

Los músicos de épocas pasadas usaron las palabras para comunicarse entre ellos, pero no para comunicarse con lectores de un futuro a siglos de distancia. Estos “creadores, intérpretes y profesionales de la música” no nos tenían que decir nada a nosotros (p. 79), por lo que deberíamos aspirar a entender qué se comunicaban entre ellos mismos. Solo así puede tener alguna veracidad aquello que podamos entender hoy de sus escritos. En este aspecto es relevante el capítulo de Amaya García y su uso de los conceptos de paradigma y de episteme, que según la autora se pueden aplicar indistintamente tanto al estudio de los fenómenos naturales como al de las producciones humanas, en este caso el pensamiento musical. Pero García apunta acertadamente que esta asimilación solo será cierta si se estudia la música entendida como ciencia del número, en la que *sí* hay leyes indiscutibles como las proporciones de los intervalos (p. 95). Si se estudia la práctica musical real, y su conceptualización, esas leyes indiscutibles desaparecen superadas por los usos y tradiciones locales, y por los cambios de gustos musicales en el tiempo. Los teóricos renacentistas respetaban el paradigma boeciano o matemático cuando trataban la música especulativa, pero no siempre. Autores como Pedro de Osma, a mitad del siglo XV, o más tarde, Ramos de Pareja atendieron a las “anomalías” de la práctica real que no encajaban en ese paradigma. De ahí las polémicas relacionadas con asuntos como los sistemas de afinación en el canto real, o la oposición entre la solmisación por hexacordos y la realidad de la octava en la práctica musical². Estos problemas en la teoría musical renacentista pueden señalar una crisis de cambio de paradigma, o simplemente las tensiones producidas al intentar incluir los elementos de la práctica real en el terreno de la teoría musical, dominada por el enfoque matemático.

El primer paso para trabajar léxico musical histórico es sin duda recopilar las “listas de palabras” que discute Cristina Diego en el primer capítulo. El proyecto *Lexique musical de la Renaissance* (LMR) se aloja en una dirección en la web³, actualmente en construcción y por tanto no disponible al realizar la presente reseña, por lo que hemos consultado la versión previa⁴. A fecha de 7 de abril de 2023, esta web de LMR reunía en su base de datos 76 fuentes en español con 4 017 entradas, así como 7 fuentes en francés con 1 349 entradas. En el propio libro (p. 29, nota) se mencionan, en cambio, 103 fuentes con 4 221 términos españoles y 1 776 franceses, además de 3 en catalán y 55 en portugués. Las listas de palabras, como los propios diccionarios del Renacimiento, no son, por supuesto, suficientes para comprender el uso de los términos en su contexto; son solo un primer

² Estos casos estudiados en el capítulo los he desarrollado en Galán (2016), publicación que la autora no tiene en consideración en su texto.

³ *Lexique musical de la Renaissance*, lexiquemusical.eu.

⁴ *Dictionnaire Musical Multilingue*, <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/LMR/index.php>.

paso que necesita un estudio comparativo y de la evolución de su uso. En este sentido, el capítulo de Ascensión Mazuela-Anguita evidencia el interés de focalizar los estudios en contextos delimitados, en su caso las artes de canto llano, tanto a partir del vaciado exhaustivo de palabras en este tipo de fuentes como del estudio centrado en un solo término a partir de su presencia en todas esas fuentes –en el ejemplo presentado por la autora, el caso del término “conjunta”–.

Paulo Estudante y José Abreu tratan las históricas y estrechas relaciones entre los contextos portugués y español en la transición hacia el barroco, citando como objeto de estudio el léxico del tratado en portugués de canto llano del español Pedro Talesio, publicado en Coímbra en 1618⁵. De las tablas y la sucinta reflexión de este capítulo se trasluce que, a pesar de la insistencia de los autores en tratar un “léxico musical ibérico” de los siglos XVI y XVII, que comparte características a “ambos lados de la frontera”, es ciertamente la producción teórica española, en español y por autores españoles, la predominante en todo el periodo, como lo venía siendo desde finales del siglo XV con la notable producción de los teóricos relacionados con Salamanca. Queda pendiente estudiar con detalle el léxico musical en portugués, sus dependencias inevitables con el léxico en castellano y sus particularidades.

Si la frontera portuguesa representa una membrana permeable en cuanto a personas, ideas o términos musicales, el caso de la frontera francesa con los reinos hispanos es bien diferente. Las turbulentas relaciones entre España y Francia a lo largo de los siglos XVI y XVII, unidas a la distancia lingüística entre ambos países, implican que el capítulo de Marie-Bénédicte Le Hir acerca del léxico musical del *Solitaire second* del poeta Pontus de Tyard, de 1555, nos traslade a un contexto bien particular. Tyard desarrolló una discusión en francés dialogada, neoplatónica y ficiniana –corriente generalizada en su época– en torno a la música. Le Hir detalla el uso lírico por parte de Tyard de los términos musicales, quien en su pluma hermanó la comprensión filosófica y espiritual de la música sin abandonar el vocabulario técnico que le es propio. Este es un tipo de tratado humanista, filosófico y retórico que, aunque fuese poco provechoso para la formación técnica o el quehacer habitual de los músicos prácticos, es una obra significativa para conocer la recepción local del neoplatonismo a lo largo del siglo XVI, camino de la culminación que significará la aparición de las Academias norte italianas y los nuevos géneros musicales derivados de la nueva poética musical en ellas desarrollada.

El capítulo de Louis Jambou discute la traducción al francés del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa (1557), realizada en 1922 por el historiador Paul Guinard. Jambou presenta alguna afirmación desconcertante

⁵ El primer tratado publicado en Portugal lo hizo el español Pedro de Aranda en castellano (1533).

en su texto, como la atribución “sans doute” de un origen francés al tratado anónimo *Ars cantus mesurabilis et immensurabilis* de 1480, conservado en el Escorial (c-III-23) pero redactado en Sevilla. Jambou obvia que el tratado no está en latín –como afirma– más que en su sección inicial, siendo el resto escrito en castellano, y su origen sevillano queda bien establecido por el anónimo autor en el colofón. El texto de Guinard representa una muestra pionera de traducción moderna al francés de textos teóricos españoles renacentistas, que informa más de los problemas en la época del traductor que de cuestiones propias al siglo XVI de Venegas.

En cuestiones de terminología organológica, Ana López Suero estudia la presencia de términos asociados con las flautas en la literatura renacentista castellana, incluyendo de manera muy acertada los diccionarios tanto monolingües como bilingües y trilingües, lo que proporciona una visión muy rica y multifacética del entendimiento de los términos organológicos en los siglos XV al XVII. Estos trataban una realidad material: los instrumentos musicales. Considerando que prácticamente no conservamos ejemplares de estos, al menos la variedad de acepciones presentes en estas fuentes ofrece una provechosa oportunidad de aproximación a esa realidad perdida, su constitución y su uso.

En una línea similar, el capítulo de Emily Peppers estudia las citas de instrumentos en dos tipologías documentales: descripciones de entradas reales y testamentos particulares. De toda clase de documentación de la época se puede extraer información musical útil, aunque, como apunta la autora, estos dos casos son bien diferentes: las relaciones de entradas reales y ceremonias similares utilizan formalismos literarios que pueden quitar gran parte de veracidad a la información que contienen respecto a los instrumentos musicales o su uso, sin olvidar que los redactores de estos textos no eran necesariamente personas versadas en asuntos musicales. Tampoco lo eran los redactores de testamentos; no obstante, siendo textos oficiales o con efecto legal, al menos buscaban mayor grado de precisión en las descripciones y enumeraciones de las propiedades del difunto.

Luis Antonio González reflexiona sobre los problemas de manejar terminología renacentista ambigua, proponiendo como ejemplos los términos “madrigal” y “clavicordio”⁶. Respecto a su crítica inicial a ciertos defectos de la musicología española, bien pueden ser achacados en ocasiones a otras tradiciones musicológicas extranjeras: es cierto, como afirma, que los estudios musicológicos en España existieron durante décadas antes de la instauración de la primera titulación universitaria en Oviedo, y es igualmente innegable que esta actividad investigadora en España tuvo (y tiene) sus

⁶ Para el estudio de este segundo término, se echa en falta que el autor no incluya el *Diccionario de instrumentos musicales* de Ramón Andrés (1995), entre las muy numerosas referencias utilizadas.

“singularidades”, como las han tenido (y tienen) las tradiciones investigadoras en otros países⁷. En este capítulo queda patente que no tiene sentido buscar una uniformidad o rigor en la terminología musical de una época en la que no se definían académicamente los géneros musicales (caso del madrigal), ni existían tipologías organológicas definidas como en nuestros días. Solo cabe aspirar hoy a alcanzar la máxima concreción en el significado y uso de estos términos en su momento, caso por caso, quedando siempre un margen de inevitable duda.

La cuestión central de la musicología como “ciencia” y el uso de la lingüística como herramienta de trabajo vuelve a aflorar en el capítulo de Jesús Noguera, centrado en la música española de teclado en el Siglo de Oro y su terminología. El autor con su discurso presenta un supuesto estudio científico del lenguaje usado en los textos musicales de siglos atrás, como si de ello se pudiese extraer el conocimiento de una realidad inequívoca del hecho musical que pudiese obedecer a leyes físicas innegables. No es el caso. La lexicología puede profundizar en el contexto de aparición o uso de los términos musicales a lo largo del tiempo, pero no hay manera de que se pueda llegar a confirmar la relación material y auténtica de esa terminología con los usos musicales que se llegaron a verificar en el momento. Todavía será mucho menos posible recrear hoy unas prácticas perdidas (la “noción interpretativa” del autor), cuya idiosincrasia desapareció con aquellos intérpretes y su contexto sonoro. Los términos de tratados españoles relativos a la interpretación en el teclado que el autor discute son relativamente evidentes para todo hispanohablante, siendo en este capítulo la traducción al francés –la lengua usada en este texto– lo que será de utilidad para aquellos lectores que no dominen el español.

En un trabajo como el presente no podían dejar de tratarse dos fuentes básicas para el estudio de la evolución de la lengua española: el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611) y el *Diccionario de autoridades*, primer repertorio lexicográfico publicado por la Real Academia Española (1726-1739). Philippe Reynes estudia la obra de Covarrubias y revela el gran interés de este texto para construir un panorama de la terminología musical a inicios del XVII, sin dejar de reconocer la subjetividad presente en las definiciones del autor, quien combina definiciones lexicográficas, descripciones, etimologías, narraciones e incluso juicios de valor en sus entradas musicales. Considerando con cuidado estos aspectos, el

⁷ El propio autor incluye (p. 316, nota) un buen ejemplo de este tipo de “singularidades” en ciertas tradiciones musicológicas, como es el pertinaz rechazo –a pesar de las pruebas– de la posibilidad de la existencia de claviórganos en España en los siglos XV y XVI por parte de musicólogos como D. H. Boalch y P. Williams en su artículo del diccionario *New Grove* (2022).

Tesoro de Covarrubias deviene una fuente rica e imprescindible que todavía puede aportar mucho en el estudio comparativo con otras fuentes para conocer el lenguaje musical en toda su amplia variedad.

Caso bien diferente es el del *Diccionario de autoridades*, obra muy posterior y a cargo de un grupo de académicos, quizás no “suficientemente diligentes” (p. 383), pero al menos esperablemente objetivos en comparación con la empresa unipersonal anterior de Covarrubias. Sin entrar en la pertinencia de incluir este diccionario del siglo XVIII en un volumen dedicado al léxico musical renacentista, sí hay que señalar que el autor del capítulo, Juan Carlos Justiniano, incluye un extenso anexo con las “Voces relacionadas con la música en el *Diccionario de autoridades*” aunque él mismo hace entender (p. 386) que no ha realizado un vaciado exhaustivo de “todas” las voces relacionadas con la música presentes en el extenso diccionario. El sistema de clasificación de estas voces propuesto por el autor puede ser perfectamente útil, sin duda, pero un anexo como este no lo será si no es completamente exhaustivo, aunque esto implique, en efecto, revisar las decenas de miles de entradas del *Diccionario* que menciona Justiniano. Si esto se consigue, por imponente que sea la tarea, se podría realizar un profundo y detallado estudio temático del lenguaje relacionado con la música en el siglo XVIII español.

Para cerrar el volumen, Daniela von Aretin presenta el *Lexicon Musicum Latinum*, una base de datos exhaustiva del lenguaje musical en latín en la Edad Media, entre los años 800 y 1500 d. C.⁸. No parece necesario insistir en la importancia de este proyecto, pues el léxico latino musical es la fuente del léxico posterior en las lenguas romances, incluso en los siglos en los que los textos teóricos sobre música mezclan terminología en ambas lenguas de manera regular, como sucede en el Renacimiento. El *Lexicon* es pues una herramienta esencial para todo investigador, a pesar de los propios problemas que presenta, apuntados por la propia autora: las definiciones originales se han hecho en alemán y posteriormente se han pasado al inglés, por lo que el investigador debe lidiar con la comprensión de cada palabra en el latín original, así como en las dos lenguas modernas que el *Lexicon* proporciona. Von Aretin muestra algunos ejemplos de uso del *Lexicon* sin considerar la relación entre el léxico latino y sus derivados (o coetáneos) romances, algo que parece imprescindible si tratamos de textos escritos en los años en que el latín dejó de ser la lengua exclusiva de transmisión del conocimiento musical⁹. Tampoco se menciona una herramienta que

⁸ *Wörterbuchnetz*, <https://woerterbuchnetz.de/>. También se incluyen autores latinos anteriores a este periodo, cuando sus obras son suficientemente relevantes y especializadas en música.

⁹ La autora cita como fruto “sorprendente” del cotejo del *Lexicon* comprobar que el término *hexachordum* (p. 423) no se relacionó con la solmisación antes de fines del siglo XV, cuando en realidad es un asunto ya estudiado por Mengozzi (2010) quien mencionó a Ramos de Pareja como el primer autor que

consideramos compañera imprescindible del *Lexicon*, como es el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, donde se recopilan multitud de fuentes teóricas en latín íntegras¹⁰. También se afirma que el proyecto del *Lexicon* se da por cerrado, aunque parecería más razonable que se pudiese seguir no solo revisando, sino ampliando a medida que aparecen nuevos textos en latín que amplían y matizan el léxico musical. Mantener vivo un proyecto como este es la manera de que siga siendo siempre tan útil como lo ha sido hasta el momento.

En conclusión, cabe dar la bienvenida a un volumen como el aquí reseñado, aun considerando la excesiva concisión de varios capítulos o la incoherencia general entre ellos, con la esperanza de que signifique el primer paso en una extensión y normalización de estudios que hermanen ciencias del lenguaje y ciencias de la música, camino que apenas ha iniciado y puede dar sin duda muchos e interesantes frutos en el futuro.

Santiago Galán Gómez

sgalang2@telefonica.net

<https://orcid.org/0000-0002-5511-7041>

Investigador independiente

Bibliografía

- Andrés, Ramón. 1995. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Bibliograf.
- Boalch, Donald Howard, Peter Williams y Eleanor Smith. 2022. "Claviorgan". *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000243>.
- Galán, Santiago. 2016. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español*. Madrid: Alpuerto.
- Mengozzi, Stefano. 2010. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.

usa el término en ese contexto. Posteriormente, el autor de esta reseña pudo documentar el uso equivalente de este término aún veinte años antes por Pedro de Osma, compañero de Ramos en la Universidad de Salamanca (Galán 2016, 184).

¹⁰ *Thesaurus Musicarum Latinarum*, <https://chtml.indiana.edu/tml/>.