

Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones*

Recibido: septiembre 23 de 2008 | Aprobado: febrero 20 de 2009

Gustavo Yepes**

gyepes@eafit.edu.co

Resumen

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

Palabras clave

Musicología, Música, biunivocidad, conceptos musicales, léxico.

Problems in the specialized music Lexicon: equivocities, multivocities and contradictions

Abstract

It's axiomatic that the main communication tools among the members of an academic community are, namely, the general written and spoken language used in a rigorous manner, it's semantic specific scientific portion and it's own symbolic system, when applicable, in such a way that the concepts or objects managed by the respective discipline be corresponded biunivocally by definite words and signs. Since the universally reached knowledge of a given discipline is kept and developed by that academic community through continuous research and linguistic communication, a non rigorous lexicon stands against a real authentic progress of that specific academic field. This text tries to draw attention on certain words assigned to some musicological concepts, especially in the area of the so called “Music Theory”, a problematic expression, by the way, referred to the study of the elements and structures or Grammar of the Music.

Key words

Musicology, Music, biunivocity, musical concepts and lexicon.

* Este artículo es producto derivado de la investigación “Revisión crítica de la figuración melódica”, financiada por la universidad EAFIT y desarrollada en el grupo de investigación: “Estudios Musicales” del Departamento de Música de la misma Universidad.

** Docente-investigador del Departamento de Música de la Universidad EAFIT.

Preludio

i. La comunidad académica de cada campo del conocimiento necesita crear, mantener bajo crítica, renovar y acrecentar un léxico especializado que dé cuenta cabal e inequívoca de los conceptos que le conciernen, con el mayor rigor accesible. Al mismo tiempo, los vocablos que conforman ese universo específico deben ser congruentes con el vocabulario general, al menos en el sentido de que no presenten contradicciones con éste, porque entonces no podrían ser consideradas pertenecientes al dominio general de la lengua. Bien sabemos, por ejemplo, que la palabra *molal* es propia de la Química o que *hipotenusa* lo es de la Geometría, pero pertenecen al gran corpus del idioma castellano, aunque siempre reconocidas como especializadas; el vocablo *reacción* se utiliza en Física, Química y Biología, pero también en otros campos cognitivos como la Política, la Psicología o la Sociología; empero, los diferentes usos de esa palabra no exhiben contradicciones sino, más bien, diferentes enfoques y aplicaciones del mismo concepto básico de ‘resultado o acción de respuesta espontánea’ ante, v.gr., una acción química sobre una sustancia, de una fuerza sobre un cuerpo o de una conducta o acción sobre una sociedad o sobre la mente de un individuo dado.

Homólogamente, la Música ha creado un léxico especializado (campo semántico musicológico) para denotar sus conceptos propios, para distinguir entre ellos, para especificar objetos concretos o abstractos de su logos y de su práctica. La palabra “escala” es uno de los buenos ejemplos de aserción en el uso y no se contradice con el mismo vocablo de uso general, pues denota un constructo que sirve para ascender o descender gradual y ordenadamente. Lo mismo ocurre con tema, frase, florido (uso metafórico), instrumento, silencio o pausa. Algunos nombres son propios de la Música y no se usan atinadamente fuera de ella, como “becuadro” o “cancrisante”; otros han partido del uso musical y se han derivado también hacia el general o hacia el de algún otro campo del saber en forma de exitosas metáforas o símiles, como ‘orquestración’, ‘contrapunto’, ‘armonía’, ‘partitura’, ‘bemoles’, ‘concertación’ o ‘acorde’.

Tesis

Existen algunos vocablos especializados que presentan incongruencias, deficiencias o ambigüedades en la significación, ya sea con respecto al léxico general o dentro del campo musical mismo. Veamos algunas ilustraciones de casos notables en diferentes aspectos del análisis musical.

a) Clasificación de los subcampos musicales. Un primer problema surge con los criterios de clasificación, como ocurre con el nombre mismo de la ciencia en nuestro campo de labor académica; en efecto, la música es el propio arte de los sonidos y la musicología, el tratado científico alrededor de ese arte, si nos atenemos a la semántica. Hasta ahora, se ha hablado y escrito de musicología sistemática, comparativa, histórica y, por aparte, de teoría musical, como si ésta no fuera parte de la musicología, como si no tratara de un importante logos sobre la música y uno de los más antiguamente tomados en consideración, además. Tal taxonomía es bien deficiente, por otra parte, porque no hay campo de la musicología que pueda no ser sistemático, comparativo o teórico. Debería llamarse “musicólogo”, entonces, a todo aquél que escriba y hable científica o filosóficamente sobre la música y pueda defender sus asertos ante sus pares, ya sea que hable de Música y Sociología, Música e Historia, Música y Psicología, Música y Antropología o Etnología, Música y ejecución interpretativa, Música y Física, Música y matemáticas, o bien, Música y lingüística musical o estructuras y formas de la Música, que serían, todas ellas, ramas de la musicología general. En suma, el científico de la Música es musicólogo; el artista, es decir, quien la crea (compositor) o la recrea para los oyentes (instrumentista, cantante, director), músico; y el tecnólogo o técnico musical, i.e. aquél que construye, mantiene o repara ingenios para el hacer musical (*luthiers*) o interviene el sonido por medios electrónicos u otros cualesquiera (ingeniero de sonido).

b) La figuración melódica. Cabe aquí mencionar el problema de los criterios y del método de aproximación analítica a la figuración melódica alrededor de un sonido nuclear o esquelético, es decir, el aspecto más pequeño y detallado del microanálisis; un asunto que influye en algunos problemas indicados más adelante, quizás porque no siempre se alcanza el objetivo de que los aspectos contrapuntísticos, melódicos, armónicos y morfológicos pertinentes sean tomados en cuenta comprehensiva y unificadamente, o bien, porque se mezclan actores y fenómenos de la figuración. En la base de la construcción musical (morfológica) está el motivo simple o sonido “esquelético” (nuclear, real, *essential*, *Hauptton*) propio del coral, esencial armónicamente y tratado contrapuntísticamente como primera especie (*punctum contra punctum*), comparable con la palabra monosílaba en el lenguaje, con la raíz o lexema, núcleo o motivo simple en cuanto consta de un sonido único.

A partir de él, podemos lograr una figuración de uno, dos, tres, cuatro o más sonidos satelitales alrededor de ese núcleo, atraídos por él con una

“fuerza de gravedad” o tensión hacia el acento, ya anteriores, ya desplazantes o anticipantes, ya posteriores. Ese grupo de sonidos, uno central y otros satelitales, conformaría un motivo complejo. Pero no todos esos sonidos diferentes del esencial o nuclear son del mismo nivel de importancia o cercanía: puede haber un primer orden, un segundo (figuración de la figuración de primer orden), un tercer orden (figuración de la figuración de segundo orden), etc. Este reclamo guarda congruencia entonces con el sistema metodológico y pedagógico – didáctico del contrapunto por especies y con otros sistemas analíticos que también contemplan niveles, aunque en diferentes respectos (Lerdahl – Jackendoff, Schenker y otros).

Hay una larga lista de figuras musicales en los tratados, ya desde el Barroco, y su estudio es de interés para todos los musicólogos. Sin embargo, para el análisis fundamental de la vida diaria del profesional músico, especialmente el teórico pero también el ejecutante intérprete, las figuras básicas deberían ser las que basten para explicar todas las melodías del repertorio tonal y sus relaciones con armonía, contrapunto y morfología, distinguiéndolas de las figuras retóricas (*anabasis*, *katabasis*, *tirata*, *exclamatio*, *suspiratio*, etc.) y de las ornamentales (*acciatura*, mordentes, trinos, *grupetti*, etc.). Algunos casos se podrán observar en la muestra lexicográfica que viene más adelante.

c) Significación biunívoca y coherencia con palabras del uso general. Algunas palabras del lenguaje acerca de la música, no tienen significado unívoco e inequívoco (cual cabría esperar en un léxico especializado), como veremos luego con los casos problemáticos en detalle, o bien, riñen a veces con la denotación general o común del idioma. Véase, como ejemplo notable de esto último, la palabra “accidente” que sigue inmediatamente y con la que comenzamos nuestra discusión palabra por palabra, aunque sin pretender agotar el tema en esta ocasión.

Léxico musical problemático. Accidente. En sentido general, en tanto antónimo de esencia, se refiere a algo casual, inesperado, una “ocurrencia”, algo que podría estar o no sin afectar lo substancial o fundamental. Las alteraciones de los sonidos históricamente básicos de la escala diatónica llamada ‘do mayor’ en el tonalismo, o el signo de retorno a ellos (natural, becuadro), podrían ser considerados accidentales, es decir, no substanciales, en los casos de figuración cromática, quizás; pero es absurdo llamar accidentes a los símbolos de armadura (*key signature* en inglés), que son esenciales en la tonalidad respectiva, o dar ese mismo apelativo a los sonidos que sean diacríticos en una modulación o corta “tonización” y alteren transitoriamente la armadura, pero que son esenciales para la percepción

de un cambio de modo o de centro tonal, aún si transitorio. Dicho de otro modo, tal transitoriedad no los hace accidentales ya que son intencionales, ni aún en el caso del sonido de paso cromático o la bordadura o apoyatura cromáticas, no substanciales sino ornamentales; aunque podría argumentarse con razón que, si nos situamos en un estilo musical cromático, tales cromatismos ornamentales no son tan “accidentales”. En suma, la palabra es bastante problemática y podríamos usar, mejor, la palabra ‘alteración’, a pesar de sus propios problemas, que pueden ser resueltos con adjetivos añadidos.

Acento. Es una intensificación o apoyo de un sonido en relación con los circundantes, en manera claramente homóloga con los acentos del habla. Los acentos pueden ser divididos en rítmicos (o métricos), melódicos o artificiales; por tanto, la palabra acento debería estar acompañada siempre por uno de tales adjetivos. Los primeros son de varios tipos, que no se suelen hallar expuestos sistemáticamente en los tratados. Uno es el del primer pulso de un compás; otros, progresivamente de menor nivel, son los que corresponden al tercer pulso (*beat*), si el compás es de 3 o 4; o al cuarto, si es de 6, etc; otros, en los comienzos de división, subdivisión, sub subdivisión, etc., binaria o ternaria. Los acentos melódicos son los que se deben al diseño de la melodía, especialmente cuando pugnan con los rítmicos y uno de ellos podría coincidir con un acento agógico o con un clímax interpretativo; los artificiales son aquéllos que se grafican con signos especiales, ya sea que también riñan con la acentuación rítmica o que la refuercen. Hay también unos acentos de orden superior, correspondientes con los puntos de clímax de incisos, frases, períodos, secciones y aún de constructos de mayor tamaño.

Alteración. Alterar es, semánticamente, “volver otro”, es decir, cambiar, transformar. Hay alteraciones rítmicas, como en la notación franconiana, pero otros parámetros musicales pueden ser alterados y, en muchos casos no estaríamos usando la palabra en forma especializada sino genérica del idioma (alteración de un tema, de un ritmo, de una estructura, de un timbre, etc). Las alteraciones, en cuanto palabras específicamente musicales y dentro del sistema tonal - modal, se podrían referir a los cambios ocasionados sobre los sonidos correspondientes con las notas “naturales” (teclas blancas) con cualquier propósito (cfr. *accidente*) y la expresión “acorde alterado” o “intervalo alterado” significará, como es ya costumbre, la transformación cromática de un acorde o intervalo diatónico mayor, menor o justo (*perfect*, *reine*....), para convertirlo en aumentado, disminuido, supraumentado o superdisminuido. En suma, puede haber alteraciones interválicas, temporales, rítmicas, formales, modales, simétricas, tímbricas, tópicas, etc.

Anticipación. Sonido disonante no acentuado idéntico al esencial que lo sigue, que puede resolver también a uno de los sonidos del acorde de éste. Los adjetivos “directa” o “indirecta” que han solido usarse para esos dos casos de la anticipación, deberían cambiarse por los más pertinentes de “melódica” o “armónica”. En efecto, “indirecta” implicaría que el esencial anticipado estará de todos modos, así sea después del cordal, algo que no se da necesariamente.

Apoyatura. En cuanto proveniente de la palabra italiana *appoggiatura*, se refiere al fenómeno de acentuación, de apoyo de un sonido previo al último de una palabra musical (motivo o inciso), para producir una desinencia “femenina”, similar a la del vocablo de acentuación grave, es decir, con acento en la penúltima sílaba. Generalmente, la apoyante (agente del fenómeno de apoyatura) es disonante y puede ser diatónica o cromática, superior o inferior. Por etimología, no cabría hablar de apoyante no acentuada, porque se estaría negando el concepto básico mismo implicado por la palabra y habría allí una contradicción en los términos; debe, entonces, para llamarse apoyante, ocurrir en el lugar de alguno de los tipos de acento ya expuestos (cfr. acento). Hay sonidos cordales (del acorde de la nuclear) que pueden hacer el papel de apoyantes y podría hablarse entonces de apoyante cordal, frecuentemente por salto hacia la esencial (E. gr. Concierto para piano y orquesta No. 2 en Si b mayor de L. van Beethoven, 3er. movimiento, compases 1 y 3). También podría haber apoyantes rítmicas, cuando el sonido nuclear está precedido por él mismo en acento y duración menor que el nuclear mismo, ya que, de otra manera, sería un fenómeno de repetición: el primero, más largo, sería el nuclear y el siguiente, una repetición como desinencia o terminación del motivo.

Aumento o Aumentación. No nos referimos aquí al sentido de la palabra en la escritura proporcional, sino a los modernos de a) aumento de la duración de los sonidos de un tema (motivo, *dux* o sujeto), mediante la duplicación o triplicación de los valores originales (ampliación) y b) aumento de la amplitud de un intervalo melódico o armónico más allá de “mayor” o “justo” (perfect en inglés) para hacerlo “aumentado”. Hay, entonces dos aumentos o aumentaciones: la de la duración o rítmica y la interválica. La palabra opuesta o antónima es disminución.

Auténtica (Cadencia). Ir del modo plagal al auténtico, en el sistema modal, es caer al auténtico, es decir, ir de uno basado en el 4º, 5º o 6º grados de la escala al que lo hace sobre el primer grado. La confusión se da en los idiomas que denominan “perfecta” ese tipo de cadencia V – I, pues cadencia perfecta o conclusiva de sección, según otros autores, es aquélla

que mejor produce la sensación de terminación, de “punto aparte” (period), en la música tonal y que cumple tres condiciones: 1) últimos dos acordes en estado de fundamental; 2) posición melódica de 8ª. en el acorde I; 3) Acorde I en sitio de acento. No debería, entonces, hablarse de cadencia perfecta en el caso de la auténtica y deberíamos reservar aquel adjetivo a la terminación más conclusiva (“punto aparte”) dentro de dicho sistema tonal.

Bordadura. La definición tradicional ha sido la de una figuración de tres sonidos (representados por 3 notas), tal que comienza y termina con el sonido esencial y usa como intermedio el vecino (*neighbor*, *Nebennote*) de la escala, sea superior o inferior, diatónico o cromático. Ya que hay otras notas vecinas en la figuración melódica, tales como apoyaturas, notas de paso, anticipaciones, escapatorias o algunas anacrusas, no sería específico hablar de “vecino” en el caso de la bordadura. Cuando se habla de “bordadura incompleta”, se trataría, más bien, de una de las figuras que acabamos de mencionar y si, por otra parte, la “vecina” es acentuada, sería una apoyatura y no cabría hablar de bordadura. Peor aún es hablar de “vecina incompleta” (incomplete neighbor), pues un único sonido no puede sino estar o no estar y un único sonido es un elemento simple y no puede ser incompleto. Lo que en ornamentación se llama un mordente, es una bordadura rápida, superior o inferior.

Cadencia. Cadencia es la manera de “caer”, de concluir, ya sea de un componente pequeño del discurso musical (motivo, inciso, subfrase, frase) o de uno de mayor tamaño (período, sección, canción, pieza o movimiento) o de la obra completa (sinfonía, concierto...). La cadencia tonal con mayor sensación de terminación es la “perfecta” (acabada, completa, *Ganzschluss* en alemán: V – I, ambos acordes en estado de fundamental y el I con posición melódica de 8ª. y en sitio de acento); de acuerdo con lo cual, toda otra será “imperfecta”. Hay cadencias de menor rango conclusivo, en la manera de las comas (,) y los punto y coma (;) o doble punto (:) y son las llamadas “rota” (deceptive, *Trugschluss*) en la que otro acorde con funcionalidad de tónico reemplaza al I o i, con lo que el sentido de terminación es postergado; la “evitada”, en la que el acorde conclusivo se torna dominante, a su vez; la “semicadencia” que es una terminación provisional en acorde de dominante o subdominante. La práctica tonal prefirió la cadencia perfecta en la forma “compuesta”: subdominante – dominante – tónica, más preferida aún en su forma inclusiva del acorde disonante $I_{6/4}$, antes del V, es decir, IV- $I_{6/4}$ -V-I. La improvisación solística llamada *cadenza* en los conciertos para instrumento y orquesta o en las arias operáticas, suele situarse justamente entre los acordes $I_{6/4}$ y V.

Cadenza. (Ver cadencia)

Compás. Es el módulo o unidad rítmica de medida en el substrato de la composición. Sobre sus pulsos y acento(s) básicos, se desarrolla la melodía, tanto afirmativa como contradictoriamente y, en manera homóloga, todas las demás voces o “partes” simultáneas. En la práctica real de la escritura tradicional posterior al siglo XVI, se han empleado modelos de entre 2 y 12 y aún 15 pulsos, representados por dieciseisavas, octavas, cuartas y medias, predominantemente, con un acento principal en el comienzo del compás y uno o más derivados o secundarios, de acuerdo con el número de pulsos y las divisiones y subdivisiones empleadas. El tempo o velocidad de la pieza y los diferentes conceptos de compás entre compositores y, aún, entre diversas obras de un mismo creador, hacen de él una forma de agrupación de la grafía de los sonidos, arbitraria en lo referente a su extensión. Hay compases que parecen muy cortos, como ocurre en el primer movimiento de la 5ª. Sinfonía de Beethoven, en donde representan una duración que suena como un pulso, cada uno; otros, muy largos, como en “Fredo ed immobile” de “El barbero de Sevilla” de Rossini, en donde representan lo que suena como 4 compases de 3 pulsos cada uno. Beethoven tuvo que aclarar, en el Scherzo de su 9ª. Sinfonía, que los compases de $\frac{3}{4}$, que suenan como pulsos por el rápido tempo, se deben agrupar como “ritmo di quattro batute”, lo que podría haberse traducido en el uso de un compás rápido de 12 cuartas u octavas o, incluso, dieciseisavas (Sin embargo, habría podido parecer extraño el uso de compases “tan grandes?”). Más adelante pide el ritmo “di tre batute”, que habría podido dar lugar a un posible 9 más claro y directo. Los compases básicos que podrían dar cuenta de todos los demás son los de 2 y 3 pulsos, con divisiones por 2 o por 3 (binarias o ternarias), a su vez. Dado que la notación rítmica tradicional es binaria por sí misma (entera, media, cuarta, octava...), la agrupación y la división ternarias deben hacerse explícitas (tresillo) o usar unidades con puntillo, que son divisibles por 3. Las inconsistencias en las elecciones particulares del compás en diferentes piezas musicales, hacen que las definiciones cuantitativas del análisis de la forma como la de “frase de 4 - u 8 -compases”, se tornen poco precisas. Por otra parte, la clasificación de los compases como simples y compuestos, presenta problemas a su vez (Ver compuesto). En suma, el vocablo *compás* ha estado lejos de significar algo plenamente definido.

Compuesto. En sentido general, se trata del antónimo de simple y se refiere a algo que tiene un número plural de partes. Desde ese punto de vista, respetado por todas las áreas del conocimiento, un compás de 2, 3, o 4 tiempos no podría ser simple sino compuesto. El único compás simple

debería ser el de 1. Si lo que se quiere es distinguir entre compases y divisiones binarias y ternarias, las palabras deberían ser éstas: compás simple de división binaria o ternaria (1 ó 3 rápido), binario de división ternaria (6), binario de división binaria (2), ternario de división binaria (3), ternario de división ternaria (9), binario de división binaria y ternaria (5), doble binario de división binaria (4), etc. Así era con el viejo sistema de “tempus” y “prolatio”. También se podría hablar de compases básicos (2 y 3) y complejos (los demás).

Cromatismo. Lo cromático se aplica al color y, efectivamente en música, ha venido a significar una *colorización* o enriquecimiento del lenguaje diatónico, mayor o menor, mediante el uso de los sonidos intersticiales o no diatónicos: #1, b2, #2, b3, #4, b5, #5, b6, #6 y b7 en el modo mayor; y b2, #3, #4, b5, #6 y #7 en el menor. El uso de éstos puede darse en tres niveles o grados: a) como simple figuración cromática (nota de paso, bordadura, apoyatura, etc.) que puede, además, dar lugar a acordes alterados (Ej. $I_{\#5}$), modales (Ej. bII_6 , napolitano) y/o cromáticos (Ej. $\#ii^\circ_7$); b) como notas diacríticas en una simple tonalización pasajera o c) como notas diacríticas en una modulación.

Diacríticos (sonidos o notas). (Ver Modulación y Cromatismo).

Disminución. Ésta es una expresión con cuatro sentidos diferentes, por lo menos: a) disminución o reducción de un tema, *dux*, sujeto o motivo, por oposición con el aumento o “aumentación”: los sonidos disminuyen su valor a la mitad o a la tercera parte; b) también en el contrapunto, figuración por el uso de dos o más sonidos cortos en vez del esencial único (notas más pequeñas, contrapunto florido, *contrapunctus diminutus seu figuratus* en latín); c) en la interválica melódica o cordal armónica, acortamiento de un intervalo menor para volverlo “disminuido”, es decir, medio tono más corto; d) sustantivo relativo con el gerundio *diminuendo* (disminuyendo, antónimo de *crescendo*), claramente participante de la misma raíz, con lo que se denota un descenso paulatino en la intensidad del sonido.

Dominante “doble”. Algunos teóricos musicales han utilizado dos letras D entrelazadas para abreviar la expresión “dominante de la dominante”. Bien hasta ahí: podríamos hablar de “doble D”, en cuanto apariencia del símbolo. Pero hablar de “dominante doble” en tal caso, como si equivaliera a dos dominantes, sería tan absurdo como hacer equivaler “primo del primo” a “primo doble”.

Dominante secundaria. Algunos tratadistas llaman así la dominante, de aplicación transitoria, de alguno de los acordes diferentes al I o i de la tonalidad central. Debería reservarse el nombre de dominante principal

para la función del acorde V y el acorde vii^o, tendría el papel de dominante secundaria (Ver función). Y una dominante aplicada o ínter dominante sería aquélla que no es dominante del I o i sino de algún otro de los acordes de la tonalidad.

Ejecución (musical). Ejecutar la música es poner en acto, es decir, hacerla sonar según las indicaciones de la partitura en sus diversos signos gráficos, para lograr reproducir fielmente las alturas o frecuencias, las duraciones, las dinámicas generales y relativas, las articulaciones, los timbres y otras variables del sonido. Si el ejecutante (director, cantante, instrumentista) ha realizado previamente un análisis docto de la obra en cuanto a sus posibles contenidos conceptuales, estilo, entorno histórico, motivación, estructura y formas, organología adecuada y otros atributos no ligados a la sola grafía, ha hecho una interpretación, que es acto mental que puede comunicarse mediante palabras (musicología) o que puede informar los sonidos musicales mismos. Si la ejecución correspondiera con esa interpretación, tendríamos entonces una ejecución interpretativa, usual y livianamente llamada por el común de los músicos y melómanos, simplemente interpretación. Empero, la palabra inglesa o francesa *performance*, con su etimología derivada del latín *per formare*, es decir, dar forma bien, tiene ya una idea de interpretación, sin duda, nó la sola ejecución.

Escapatoria. Fenómeno producido por un sonido satelital o figurativo inacentuado y no cordal, inmediatamente después del esencial, al que se procede por grado conjunto y que resuelve por salto (Escapada). A veces se lo llama, inapropiadamente para la forma del fenómeno de bordadura, bordadura incompleta!

Esquelética (Melodía). Línea (monódica por sí misma) de sonidos esqueléticos, nucleares o corales con duraciones o ritmo igual al de los cambios cordales o ritmo armónico predominante.

Figura. Forma exterior, apariencia. La palabra aparece, por sí misma o por sus derivadas, en varias maneras: a) Música figurada o figuración melódica, en contraste y derivación con respecto al canto llano y al coral, alrededor de cuyos sonidos, tomados como esenciales, se añaden otros satelitales de aquéllos; está estrechamente relacionada con las especies del contrapunto; b) figura oblicua (una *ligatura*) , varios sonidos ligados en movimiento ascendente o descendente del canto llano, amensural per se, y de otras notaciones posteriores, mensurales; c) Figuración como arpeggio; d) figuras “retóricas” que eran mímisis y símbolos, conocidos por el público de entonces, de diversas ideas y sentimientos, como en la música del barroco;

e) en inglés, hay otro posible significado numérico, ya que *figure* puede ser también un número y, por eso, se habla de *figured Bass* (bajo cifrado o figurado); d) sonidos que participan en la figuración o funciones melódicas (ver luego). Finalmente, f) figura como sinónimo de célula o motivo.

Figuración. Ver Figura. Es la manera de construir una melodía, es decir, de darle figura, en una sucesión de sonidos de desigual importancia ya que algunos son esenciales o esqueléticos y otros, que los anticipan o siguen, son sus subsidiarios o subordinados, según diferentes niveles de duración o preponderancia: v.gr. esencial, esquelética o nuclear, retardada de primer orden, apoyatura cordal de 2º. orden, repetida de 3er. orden, etc. Hé aquí nuestra propuesta: La figuración de 1er. orden se hace o analiza alrededor de un sonido esquelético; la de 2º. orden, alrededor de las dos fracciones iguales o bien, desiguales (ritmo trocaico o yámbico) de ese sonido esquelético; la de 3er. orden, alrededor de pulsos o subpulsos y así sucesivamente.

Forma. En cuanto al uso musical de esta palabra, el concepto es coherente con el significado básico, pues denota el ordenamiento estructural de los elementos (pequeños, medianos y grandes) en la construcción o estructuración de la obra; la señala, además, como homofónica o polifónica y estudia los criterios que le son más pertinentes, como reiteración, contraste, comparación, variación, desarrollo, transformación, ritmo, dinámica, etc. Una buena sugerencia sería delimitar mejor los estadios, de menor a mayor: la microforma, que se referiría al estudio de los elementos básicos: desde el sonido y el motivo hasta la sección o forma de canción simple; la mesoforma, que estudiaría los géneros o formas intermedias, como canciones, movimientos, oberturas, danzas, piezas y arias; la macroforma estudiaría los grandes géneros como sinfonías, misas, pasiones, cantatas, sonatas, conciertos, suites, óperas, etc.

Frase. En cuanto a la extensión y, por supuesto, el significado, hay una diferencia notable entre la frase del habla y la musical. La frase del habla se construye alrededor del sustantivo (nombre) nuclear o de un lexema y puede constar de una o varias palabras de muy diversa extensión (aquel hombre, el hombre a quien conociste ayer, el hombre de sombrero blanco que estaba sentado ayer por la tarde en una banca de la estación....). La frase musical, en cambio, en especial si se trata de música pura (sin texto o programa que la determine), se configura según su duración y la estructura binaria o ternaria de sus motivos e incisos. Una frase binaria con incisos binarios podría constar de cuatro compases básicos; una ternaria con incisos binarios o una binaria con incisos ternarios, de seis; y una ternaria con

incisos ternarios, de nueve, en todos los casos sin tener en cuenta posibles extensiones antes, dentro y después.

Función. Representación de un papel, acción de un agente, actividades propias de un cargo o encargo. En el sistema tonal, los acordes no conservaron la relativa igualdad o similitud de ocurrencia que tenían en el mundo del modalismo, sino que se agruparon alrededor de los acordes I (i en tonalidad menor), IV (iv en menor) y V (principales de las funciones o estados de reposo o tónica, tensión menor o alternativa - subdominante - y de tensión mayor o principal – dominante -), de tal modo que el ii (ii° en menor) cumple función de subdominante secundaria o una lejana posible de dominante cuaternaria; el iii (III en menor, bIII en tonalidad extendida), de tónica terciaria o de dominante terciaria (iii₆ en mayor, III₆⁺ en menor); el IV (iv en menor), de tónica cuaternaria; el vi (VI en menor, bVI en tonalidad extendida), de tónica secundaria o subdominante terciaria y el vii°, de dominante secundaria o de subdominante cuaternaria en mayor (bVII, en el menor). Pueden entonces aparecer como reemplazantes de los principales o como alargadores o expansores de la función de los principales. La funcionalidad de los acordes como tónicos, subdominantes o dominantes, se suspende en las secuencias (motivos o células ascendentes o descendentes por movimiento conjunto o por saltos) y en las “melodías gruesas” (paralelismos).

Inciso. Se ha acostumbrado llamar semifrase a la media frase, en atención a que un buen número de frases son binarias, es decir, divisibles por dos segmentos. No obstante, hay frases ternarias también y, en consecuencia, los segmentos de éstas no deberían llamarse semifrases, pues no son mitades, sino incisos, una expresión más genérica y no comprometida con la división por 2 o por 3. Interdominante (Ver modulación y dominante secundaria).

Interpretación. Ver ejecución.

Inversión. La palabra ya es problemática en el lenguaje general en varios idiomas, ya que puede significar, entre otras posibilidades, un cambio de lugares o de papeles (de funciones, trueque) pero también dar vuelta a algo, voltear, girar 180°. En Música, ha significado lo primero, con dos implicaciones diferentes, a su vez: una, en la “inversión del acorde” y, la otra, cuando hablamos de “inversión a la octava, décima o duodécima”; pero también lo segundo, como en “el sujeto invertido”. En el primer caso, se trata de intercambiar papeles o funciones, pero sólo en cuanto a saber qué grado del acorde está en el bajo; o bien, cómo están asignadas dos o más voces contrapuntísticas: la que estaba como voz superior se vuelve inferior y viceversa (ab, ba) y el contrapunto se denomina trocable o doble;

triple, si los intercambios combinatorios se dan entre tres voces (elegibles entre las posibilidades abc, acb, bac, bca, cab, cba), pero también puede haber contrapunto cuádruple, quíntuple... etc). En el segundo caso, se da vuelta (*upside down*, *umkehrung*) a un tema (sujeto, dux, motivo), de tal suerte que los tramos e intervalos ascendentes se vuelven descendentes y viceversa. Para este último caso, Bach decía, por ejemplo, “Canon diapente, motu contrario” (canon a la 5ª. por movimiento contrario). La imagen escrita resulta ser simétrica con respecto a la melodía original (simetría vertical por espejo puesto horizontalmente con respecto a la melodía escrita situada en un plano imaginariamente vertical). Además, el producto de la simetría horizontal, es decir, la imagen que resulta si se pusiera el espejo parado ortogonal y verticalmente al final de la misma melodía escrita, imaginada - como antes - en un plano también vertical, sería el cancrisante, palíndromo o retrogrado (Machault, *Ma fin est mon commencement*). En resumen, tenemos entonces: ‘inversión de un acorde’, ‘inversión de un contrapunto’ a la enésima o ‘inversión (mejor quizás, simetrización) horizontal o vertical de un tema’, cancrisante o retrogrado. Fuera de lo anterior, podríamos hablar de invertir la orquestación, la dinámica, el orden de aparición de los temas o de las partes o movimientos y otras opciones más, en las que la palabra sería la genérica del idioma.

Modulación. Por etimología, modular sería establecer módulos y éstos denotan pequeños modos o modelos. En Música, este significado general se podría traducir en pasar de un modo a otro del discurso musical, cambiando de tono, de modo o de ambos; aunque parece que, originalmente, la palabra se derivó de “modo” para denotar, precisamente, cambio de modo. El procedimiento implica a) el uso de sonidos (gráficamente, notas) diacríticos que son propios y diferenciadoras del nuevo modo en relación con el anterior y b) el uso de la cadencia en la nueva tonalidad. Cuando un acorde diferente del de primer grado es precedido por su propia dominante, sin llegar a establecer aquél como nueva tónica, se habla de tonización y de dominante aplicada o *secundaria* (Ver problema de esta palabra en dominante secundaria), o bien, *interdominante*.

Morfología. (cfr. ‘Forma’).

Paso (nota o sonido de paso, antiguo *transitus*). Sonido intermedio o puente entre dos esenciales o cordales. Por su mismo nombre, se trata de un sonido no acentuado y, en consecuencia, no debería hablarse de nota de paso acentuada, como suele encontrarse en ocasiones, sino de sonido de apoyatura (apoyante) y, si se quisiera, de apoyatura de paso (*quasitransitus*).

Perfecta. (Ver Auténtica).

Progresión. Etimológicamente, igual que ‘progreso’, significa dar pasos (gressus) hacia adelante (pro). En la significación general, implica también ir de menos a más, o bien, como en las matemáticas (progresiones aritmética y geométrica), de menos o más pero también viceversa. En el uso musical, es obvio que no se puede ir sino en la dirección del tiempo que fluye y la progresión puede ser ascendente o descendente en frecuencias (“alturas”). Así las cosas, cualquier disposición temporal usual de acordes es, de hecho, una progresión. Sin embargo, el vocablo ha solido denotar una secuencia o serie, ascendente o descendente; es decir, la asunción de un modelo armónico, singular o plural, para repetirlo o “calcarlo” según una razón o intervalo (por 2as., 3as. ...ascendentes o descendentes). Si tomo como ejemplo la secuencia $[V - I_6, IV - vii^0_6, iii - vi_6, \text{etc...}]$, se trata de una serie descendente por 2as., de un modelo formado por dos acordes con fundamentales separadas por una 5ª. Descendente: $[S^{2a}_{desc} (m^{-5a})]$.

Repetición del sonido esencial por división o subdivisión, igual o desigual, de la duración. Por eso, algunos tratadistas lo llamaban (en latín) *divisio*.

Retardo. Por el significado general de las palabras, equivale a la suspensión (Ver) que algunos autores restringen a la que resuelve hacia arriba, exclusivamente, cosa que la palabra no implica necesariamente.

Retrogradación. Usar un acorde de función subdominante después de uno dominante, es calificado por algunos “teóricos de la música” como *retrogradación*. El tiempo no se devuelve y, por tanto, no puede haber una auténtica retrogradación. Por otra parte, hay en música otro uso de la palabra, en cuanto referida metafóricamente al cancrisante. El efecto psicológico sobre el oyente habituado al tonalismo, del uso de subdominante después de dominante, no es otra cosa que una cierta decepción de que la alta tensión o energía potencial de la dominante no se resuelva en la relajación de la tónica, sino en una tensión menor, en la manera de una cadencia rota (*deceptive cadence*).

Secuencia o serie. Ver *progresión*.

Serie. Ver *progresión*. Hay también la serie de los armónicos, generados por un fundamental y cuyas frecuencias son múltiplos de la de éste. Veamos la serie de armónicos de un *c* (do):

f	2f	3f	4f	5f	6f	7f	8f	9f	10f	11f	12f	13f	14f	15f	16f
c_0	c_1	g_1	c_2	e_2	g_2	b^{b-}_2	c_3	d_3	e_3	f^{+}_3	g_3	a^{-}_3	b^{b-}_3	b_3	c_4

“Submediante”. Por el contexto y los ejemplos que se hallan en algunos textos, se adivina que tal nombre es aplicado en ellos al 6º. grado de una escala diatónica mayor o menor. Esa denominación es extraña, por decir lo menos, ya que tal sonido escalar no se encuentra debajo de la mediente o 3ª. (donde está la supratónica o 2º. grado), mientras la subdominante (4º.) se encuentra debajo de la dominante (5º.) Algunos autores explican que se habla de subdominante en el sentido de que ésta está una quinta justa debajo de la tónica, así como la dominante se sitúa igual intervalo por encima de aquélla y que, por tanto, submediante significaría un sonido que está una quinta por debajo de la mediente, vale decir, el 6º. grado. Esta explicación no tendría sentido, en cuanto a los grados 4º. y 5º. sino porque significara una tensión alterna y menor (sub) que la de la dominante, cosa que no puede predicarse homológicamente de los grados 3º. y 6º. Al fin y al cabo, subterráneo significa algo situado “debajo de la tierra”; subgerente, debajo del gerente, subespecie, debajo de la especie (taxonómicamente) y subdominante (4), debajo de la dominante (5). El 6º grado debería denominarse entonces supradominante (ver enseguida), como su posición bien claramente indica.

Superdominante (Supradominante). Por lo que explicaremos enseguida (ver supertónica), sería mejor llamarla *supradominante*. Super- o hiperdominante sería un vocablo poco afortunado para denotar una función de tónica secundaria o de subdominante terciaria, de menor tensión que la dominante.

Supertónica (Supratónica). Se ha denominado así al 2º. grado escalar porque se halla sobre o encima de la tónica, lo que quedaría mejor significado por la palabra *supratónica*, ya que el prefijo *supra* sí se refiere a posición y, en cambio, supertónica sería, más bien, una hipertónica, una tónica en alto grado, algo que no muestra pertinencia musical alguna ya que nada puede ser más tónico que la tónica principal.

Suspensión. Etimológicamente hablando, es igual al retardo y consiste en la prolongación de sonido nuclear o cordal de un compás, pulso o subpulso al sitio de acento del siguiente; se produce así una síncopa con desplazamiento del esencial o cordal que lo sigue. También puede definirse como una apoyatura preparada por un sonido nuclear o cordal anterior. (Ver retardo).

Conclusiones

1. La Musicología y la Música necesitan un uso riguroso de las palabras de su campo lingüístico específico, como condición ineludible de precisión

en la comunicación de la reflexión y del análisis entre pares. Una cosa es el contenido inefable de la obra musical en cuanto arte y una muy otra el papel científico de la musicología como teorización sobre el quehacer artístico musical.

2. Los teóricos recientes de la llamada “teoría musical”, han aportado muy novedosas miradas, ya desde la Psicología de la percepción musical, ya desde el estructuralismo lingüístico y sus derivaciones en las demás ciencias sociales, ya desde la Semiología o desde las críticas del “postmodernismo”. Pero han dejado la terminología básica sin una discusión de fondo, a pesar de los útiles neologismos propuestos por Riemann, Schenker y tantos otros después de ellos.

3. El Léxico problemático aquí presentado no es exhaustivo y es, por tanto, provisional y seguirá siendo completado en el inmediato futuro y, si fuere posible, publicado más tarde

Bibliografía

- Agawu, K. *Playing with signs – a semiotic interpretation of classical music*. Princeton University Press.
- Chailley, Jacques (1967) *La Musique et le signe*. Lausanne: Reencontré.
- Cooper G. & L. Meyer (1960) *The rhythmic structure of Music*. University of Chicago Press.
- Czerny, Carl. (1979) *School of practical composition: Complete Treatise On The Composition Of All Kinds Of Music*. New York: Da Capo Press, 3 Volumes.
- Damschröder, David (1990) *Music Theory from Zarlino to Schenker*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Forte, Allen & Gilbert, Steven E. (1992) *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- Grauer, Victor (2000) *A Field Theory of Music Semiosis*". En: *Eunomios* Vol. 12, No. 6.
- Guzmán, Alberto (2007) *Historia crítica de la teoría Musical y el Análisis*. Cali: Universidad del Valle.
- Imberty, Michel (1979) *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*. Paris: Dunod.
- Molino, Jean (1975) "Fait musical et sémiologie de la musique". En: *Musique en Jeu* No. 14. Paris : Seuil.
- Riemann, Hugo (1962) *History of Music Theory*. Lincoln: Nebraska University Press.
- Salzer, Feliz (1952) *Structural hearing: Tonal coherence in music*. New York: Charles Boni.
- Schönberg, Arnold (2005) *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea books.