

UNED

Facultad  
de Filología

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

MÁSTER EN ELABORACIÓN DE DICCIONARIOS Y CONTROL DE CALIDAD

LÉXICO ESPAÑOL

LA DISCIPLINA MUSICAL EN LA LEXICOGRAFÍA  
ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

MARÍA RUBIO AMONDARAIN



TUTORA: Dra. D. <sup>a</sup> Soraya Almansa Ibáñez

Facultad de Filología

UNED

Curso académico 2022-2023, Convocatoria de junio

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
2.1. El lenguaje de especialidad.....	6
2.1.1. La terminología.....	7
2.2. Los diccionarios de especialidad en los siglos XVIII, XIX y XX.....	8
2.2.1. La inclusión de tecnicismos en el diccionario.....	8
2.2.2. Tecnicismos en diccionarios generales.....	9
2.2.3. Diccionarios de especialidad.....	12
2.3. La terminología musical y su inclusión en los diccionarios.....	16
2.3.1. Los primeros escritos musicales y la inclusión del vocabulario musical en los diccionarios generales.....	17
2.3.2. Diccionarios musicales.....	18
2.3.2.1. Primeras publicaciones. Siglo XVIII.....	18
2.3.2.2. Siglo XIX. Aparición y auge de las producciones de obras lexicográficas musicales independientes.....	20
2.3.2.3. Siglo XX y principios del XXI.....	23
3. METODOLOGÍA.....	24
3.1. Selección de diccionarios.....	24
3.2. Macroestructura y microestructura.....	28
3.2.1. Macroestructura.....	29
3.2.1.1. Selección de entradas.....	30
3.2.1.2. Ordenación de las entradas y subentradas.....	30
3.2.1.3. Criterios de clasificación de distintas obras lexicográficas.....	31
3.2.1.4. Diccionarios lingüísticos.....	33
3.2.1.4.1. Diccionarios generales.....	34
3.2.1.4.2. Diccionarios no generales.....	35
3.2.1.4.2.1. Diccionarios terminológicos.....	36
3.2.2. Microestructura.....	37
3.2.2.1. Partes del artículo.....	38
3.2.2.1.1. El enunciado y el lema.....	38
3.2.2.1.2. El cuerpo del artículo.....	38
3.2.2.2. Discurso lexicográfico.....	40

3.2.2.3. La definición lexicográfica.....	42
3.2.2.3.1. Principios que rigen la definición.....	42
3.2.2.3.2. Tipos de definición lexicográfica.....	42
3.3. Análisis de las fuentes.....	44
4. ANÁLISIS DE DATOS.....	47
4.1. Criterios.....	47
4.1.1. Partes que constituyen el artículo lexicográfico.....	47
4.1.2. Tipos de definición lexicográfica.....	48
4.2. Selección del corpus.....	50
4.3. Análisis del corpus.....	51
4.3.1. Fargas y Soler (1852).....	52
4.3.2. Melcior (1859).....	55
4.3.3. Parada y Barreto (1868).....	58
4.3.4. Pedrell (1894).....	60
4.3.5. Lacal (1899).....	65
5. CONCLUSIONES.....	68
6. BIBLIOGRAFÍA.....	72
6.1. Diccionarios y vocabularios.....	72
6.2. Bibliografía consultada.....	77
7. ANEXOS.....	88

## 1. INTRODUCCIÓN

Los diccionarios y las obras lexicográficas han sido un instrumento clave a la hora de difundir conocimientos científicos, ya que estas obras son el reflejo de la innovación y desarrollo de la ciencia, de la cultura, de la industria y demás materias que conforman la sociedad. La música forma parte de la cultura y, como tal, sus respectivos conocimientos también han sido plasmados en estas obras. No obstante, aunque la lexicografía del español ha ido incluyendo poco a poco diferentes disciplinas a su campo de estudio, no encontramos hasta el siglo XIX diccionarios o enciclopedias especializadas en la disciplina musical en España.

En lengua española, los términos musicales comenzaron incluyéndose en los diccionarios generales, empezando por el *Arte de la Lengua Castellana* de Nebrija (1492) y el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Asimismo, la Academia los fue introduciendo gradualmente en el *Diccionario de Autoridades* (1726), en el siglo XVIII. Es precisamente en este siglo cuando la actividad musical se incrementa y, con ella, además de las traducciones de obras extranjeras, la producción en lengua castellana de pequeños vocabularios y repertorios incorporados en obras de otra índole. Esto allana el camino a la elaboración de diccionarios de terminología musical, que empieza a producirse en el siglo XIX.

Este va a ser precisamente el ámbito que vamos a investigar. Realizaremos, en primer lugar, un recorrido teórico e histórico por el lenguaje de especialidad y tanto su inserción en los diccionarios generales como su emancipación en diccionarios de especialidad y lo haremos, después, en particular, acerca del lenguaje que concierne al ámbito musical y a sus respectivas obras lexicográficas entre los siglos XVIII y XX. A continuación, desarrollaremos las nociones de *macroestructura* y *microestructura* para mostrar las diferentes tipologías de diccionarios y artículos lexicográficos ante los que podemos encontrarnos, con el fin de realizar un análisis respecto a la naturaleza lingüística o enciclopédica de las primeras obras lexicográficas musicales, es decir, del *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Antonio Fargas y Soler (1852); del *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Carlos José Mecior (1859); del *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de José Parada y Barreto (1868); del *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell (1894); y finalmente, del *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal de Bracho (1899).

Desde la voz *cadencia* hasta *sordina*, pasando por palabras como *fuga*, analizaremos cada uno de los artículos lexicográficos de nuestro corpus para determinar la naturaleza lingüística o enciclopédica de las obras de los precursores de este ámbito que une disciplinas tan hermanadas como la musicología y la filología.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. El lenguaje de especialidad

Para poder hablar de diccionarios de especialidad, hace falta esclarecer a qué nos referimos cuando hablamos de lenguaje “especializado”. Hay tres posturas que discuten los límites entre el lenguaje general y el especializado (Ahmad et alii, 1995 *apud* Edo Marzá, 2012). Por un lado, la de aquellos que piensan que hay una clara línea entre lo general y lo especializado, debido a que los segundos son códigos lingüísticos, pero proyectados a partir de unidades y reglas que los difieren de la lengua general (Hoffmann, 1998). Por otro, la de aquellos que entienden el lenguaje de especialidad como una variedad del general (Rondeau, 1983 y Rey, 1979) y, por último, la de aquellos que consideran los lenguajes de especialidad como subconjuntos pragmáticos del lenguaje general y entienden estas unidades como una confluencia de propiedades del lenguaje general y de otras propias (Sager, Dungworth y McDonald, 1980; Pitch y Draskau, 1985).

Bergenholtz y Tarp (1995) ven, asimismo, estos dos tipos de lenguajes relacionados, ya que, por un lado, puede interpretarse que el lenguaje especializado emplea el sistema del general, por lo que se hallaría dentro de él y, por otro, la perspectiva opuesta, es decir, que todas las expresiones del lenguaje general pueden encontrarse entre las de especialidad, lo que supone que el primero podría ser un subsistema del segundo. Desde un enfoque comunicativo, vemos que la lengua general y las de especialidad se emplean en situaciones distintas, por lo que se entenderían como fenómenos iguales y distintos a la vez (Edo Marzá, 2012).

Cabré (1993) muestra que el código que conjunta un texto general y otro especializado es el lenguaje común (“lenguaje no marcado”), mientras que el que los diverge es el lenguaje especializado (“lenguaje marcado”). Así, esta dicotomía llevaría a la conclusión de que el lenguaje común o general puede entenderse como el lenguaje del conocimiento de la mayoría de los hablantes de una comunidad lingüística, esto es, como lenguaje no marcado. Por su parte, el lenguaje especializado

estaría compuesto por un grupo de subcódigos del lenguaje general, que tiene particularidades especiales o características específicas de cada lenguaje de especialidad, es decir, se daría en situaciones marcadas. Las lenguas de especialidad comparten rasgos estructurales (morfología y sintaxis) y, por tanto, los procesos de formación de palabras también. Lo que diferencia el lenguaje de especialidad del general es, en definitiva, la posesión de terminologías propias y otras características lingüísticas, pragmáticas y funcionales propias de las mismas.

Siguiendo la idea de Sager, Dugworth y McDonald (1980) y Pitch y Draskau (1985), así como el lenguaje general podría sobrevivir sin el especializado, aunque este tenga una presencia e influencia patente en él, el lenguaje especializado no podría ser concebido sin el general.

### 2.1.1. La terminología

La *terminología* es la disciplina que ha existido para “organizar” y “unificar” las materias desde una perspectiva conceptual y denominativa para garantizar una transmisión del conocimiento y una comunicación profesional efectiva (Wüster, 1979 *apud* Edo Marzá, 2012). Aunque esta disciplina se remonta al menos a los estudios de Whewell (1847), son Wüster y Lotte los que reflexionan acerca de la sistematicidad de los términos entre 1930 y 1960. De hecho, Wüster (1979), en su «Teoría General de la Terminología» (TGT), asegura que tanto la lexicología (y la lexicografía) como la terminología (y la *terminografía*) son disciplinas lingüísticas independientes, ya que trabajan con las palabras y los conceptos, respectivamente. De hecho, Burkhanov (1998, p. 240, *apud* Fuertes-Oliveira y Tarp, 2014, p. 27) señala que el término terminografía nace de la intención de tomar la terminología especializada como objeto de otra disciplina, mientras que la lexicografía se ocuparía de la descripción del vocabulario general:

The primary aim of this term is to emphasize that lexicography should deal with the description of the general vocabulary only, whereas specialized terminology should be accounted for by another discipline. (Burkhanov 1998, p. 240)

Así, se intentó ignorar la rama de la lingüística especializada en la investigación del lenguaje especializado; cuestión que ha llevado a debates respecto a las afinidades y divergencias de la lexicografía (especializada) y la terminografía<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Dubois (1979), Picht (1985), Rey (1988), Riggs (1989), Svensén (1992), Bergenholtz (1995), Humbley (1997), Bergenholtz & Kaufmann (1997), Toft (1998), Pérez Hernández (2002), Wiegand (2004), Kudashev (2007), Bevilacqua & Bocorny Finatto (2006), Bergenholtz & Nielsen (2006), y Bergenholtz & Tarp (2010).

No obstante, nuestro propio conocimiento del mundo nos muestra que la terminología es una "lexicología especializada" porque pertenece al léxico del hablante y, por consiguiente, a la lingüística y a la lengua natural. Así, la terminología se entendería como el estudio de los términos (gracias a la terminografía), que necesita ser complementada de una lexicografía especializada para que el usuario llegue a ellos mediante diccionarios especializados (Edo Marzá, 2012, p. 112).

De esta forma, se abre el debate de su inclusión en los diccionarios generales o su separación en diccionarios de especialidad, debido a la problemática de la categorización de las unidades léxicas de especialidad como unidades no estructuradas del sistema lingüístico que veníamos presentando y la necesidad de tratar a partir de una lexicografía especializada la terminología y la terminografía.

## **2.2. Los diccionarios de especialidad en los siglos XVIII, XIX y XX**

### **2.2.1. La inclusión de tecnicismos en el diccionario**

Para la semántica estructural, las terminologías están fuera del conjunto estructurado del sistema lingüístico, es decir, se ubican en la diversidad lingüística. Entienden que el significado de los tecnicismos es, además de ser propio de un ámbito específico en cada comunidad idiomática ("subidiomático"), perteneciente a un mismo tipo de ámbito en diferentes comunidades idiomáticas ("interidiomático"), por lo que, a pesar de que su significante es sustituido por otro en la traducción, el significado no sufre ningún tipo de alteración en la misma.

La mayoría de las terminologías no pertenecen a las lenguas más que por sus significantes, así como por su funcionamiento gramatical y por ciertas funciones léxicas relacionales («desarrollo», «derivación»): desde el punto de vista de su «significado» son, en un sentido, «subidiomáticas» (pertenecen a ámbitos limitados dentro de cada comunidad idiomática) y, en otro sentido, son «interidiomáticas» (o virtualmente interidiomáticas): pertenecen al mismo tipo de ámbito en varias comunidades idiomáticas. De aquí que puedan ser traducidas, en principio, sin dificultad, en toda comunidad que posea las mismas ciencias y técnicas en el mismo grado de desarrollo, puesto que «traducción», en este caso, significa simplemente «sustitución de los significantes», y no «transposición de los significados de una lengua a los significados de otra». (Coseriu, 1981, p. 97-98)

El tecnolecto y, en consecuencia, los tecnicismos son, en definitiva, los significantes que designan las realidades de diferentes disciplinas. Funcionan en diferentes materias, por lo que deben estar normalizados tanto en la expresión como en el contenido, ya que «cada término normalizado debe

proporcionar la definición correspondiente dentro del sistema conceptual de la disciplina a la que pertenece» (Gómez de Enterría, 2010, p. 47).

Tal y como veníamos diciendo, los tecnicismos son, para la semántica estructural, unidades subidiomáticas, por lo que su tratamiento no se puede equiparar al que se le da al conjunto del sistema lingüístico general. Por lo tanto, estos deben encontrar su lugar separadamente de aquellas unidades que significan, es decir, deben encontrarlo en sus propios repertorios, en los «diccionarios de especialidad». No obstante, en la práctica, la división teórica no es tal, aunque la independencia de los tecnolectos y el rechazo por parte de los diccionarios generales hacia ellos haya sido patente desde los principios de la lexicografía monolingüe. De hecho, el *Diccionario de Autoridades*, siguiendo a la Academia Francesa en la primera edición de su diccionario (1694), rechaza la inclusión de términos de las artes y las ciencias que intervienen difícilmente en el discurso (Vidos, 1961), justificándose en la naturaleza universalista de los tecnicismos (DLE, 1843). De esta forma, la lexicografía nos ofrece dos vías: la de los tecnicismos en los diccionarios generales y la de los tecnicismos en los diccionarios de especialidad (Ahumada, 1999).

### 2.2.2. Tecnicismos en diccionarios generales

Aunque el diccionario general de Nebrija incluya algunos tecnicismos como *priapismo*, perteneciente al área de la medicina (García-Macho, 2009), es el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611) el considerado el primer diccionario general en español que incluye tecnicismos de variadas disciplinas. De hecho, actualmente, investigadores califican su obra como “heteróclita”, debido a su variedad en el contenido (moda, botánica, medicina, cocina, etc.) (Reyre, 2006). Más tarde, el *Diccionario de Autoridades* (1726), tal y como señala en su prólogo, también añade algunos en su repertorio, siempre que sean de uso común. Es en ese mismo prólogo donde manifiesta la intención de realizar un diccionario por separado con estas voces, es decir, un diccionario de especialidad:

De las voces propias pertenecientes a artes liberales y mecánicas ha discurrido la Academia hacer un diccionario separado, quando este se haya concluido: por cuya razón se ponen sólo las que han parecido más comunes y precisas al uso, y que se podían echar menos. (DA, 1726, p. 8)

Tras recibir críticas por la falta de tecnicismos en sus columnas, la Academia justifica su postura ante los tecnicismos en el prólogo de la novena edición (1843) y crea la Real Academia de

Ciencias 5 años más tarde, en 1848 (Ahumada, 1999). El proyecto se concluye en 1983 con la publicación del *Vocabulario Científico Técnico (VCT)*, con el objetivo de contribuir «con esta obra al conocimiento de los fundamentos de la ciencia y la tecnología por todos los sectores de la sociedad» (RAC, 2023). No obstante, Torres Quevedo había creado en 1910 la *Junta Nacional de Bibliografía y Tecnología Científicas* que, con el objetivo primero de 1848, había intentado llevar a cabo un *Diccionario tecnológico hispanoamericano* del cual solo se publicaron dos volúmenes debido a la muerte del impulsor (Del Barrio, 2003).

La falta de tecnicismos en la obra académica llevó al aumento de publicaciones no académicas que incluían voces de este tipo para aumentar su número de entradas. La mención en el prólogo de la Academia de las voces pertenecientes a la Historia y la Geografía incidió en la producción nacional de diccionarios de especialidad dedicados a estas disciplinas, como el *Diccionario geográfico-histórico* (1786-1789) de Antonio de Alcedo. Además, aunque los primeros academistas realizaran una declaración sobre su opinión acerca de los tecnicismos en la segunda edición del *DA* (1770), ya, a partir de la primera edición, el jesuita Esteban de Terreros y Pando decide incorporar en su *Diccionario castellano (con las voces de ciencias y artes)*<sup>2</sup> (1786-1793) las voces de ciencias y artes (y geográficas, aunque estas se suprimen a partir de la *b*) (Jacinto García, 2012, p. 247-248). Este diccionario recogía en su repertorio aproximadamente 60.000 entradas y 180.000 acepciones (con una estimación del 14% en cuanto a acepciones de uso especializado), superando las 42.500 del *DA* (Stala, 2018). Este diccionario sirvió después de modelo para la corriente extra-académica, sobre todo para el *Diccionario de la Lengua Castellana* de Manuel Núñez de Taboada (1825) (Azorín Fernández, 2004 *apud* Stala, 2018).

De esta manera, los lexicógrafos conseguían su sitio y afianzar su posición frente a la Academia, aun siendo esta su guía. Los lexicógrafos pretendían conseguir elaborar un producto basado en el de la Academia, pero que ofreciera otro tipo de voces para poder competir contra él. Así, comienzan a surgir en los diccionarios enciclopédicos, que incluyen tecnicismos, rompiendo con la tradición lexicográfica contemporánea. El *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española* de R. J. Domínguez (1846-1847) es el primero de ellos y, por consiguiente, el que inaugura esta nueva etapa en la lexicografía española. De hecho, además esta obra, las obras no

---

<sup>2</sup> Véase Azorín (2004) para observar el vínculo que mantiene con el *DA*, Guerrero Ramos (1992) para los dialectismos que contiene, Jacinto García (2004) y Arribas Jiménez (2008) para su elaboración y Sánchez Orense y Sánchez Martín (2008) y Gutiérrez Rodilla, (1996, 1997-8) para su contenido.

académicas que han intentado superar la cantidad de entradas y acepciones del diccionario académico fueron el ya mencionado diccionario de Terreros (1786-93) y el *Panlético* de Peñalver (1842), ya que el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá, publicado unos meses antes o al mismo tiempo que el primer tomo de Domínguez, no declaraba más de 26.000 adiciones (Seco, 1985).

Por su parte, la Academia también se ve influida por estas obras y publica 4 ediciones entre 1850 y 1900. Son, de entre ellas, las dos últimas las que dan entrada a los tecnicismos y voces científicas para reflejar los avances producidos en esta época:

No podía ser menos dado el profundo cambio que en tal periodo se produjo en todos los órdenes de la vida: (...) tal invasión de realidades y conceptos, antes insospechados que exigían representación verbal, acarrió la formación de numerosísimas palabras y acepciones. El fenómeno no era nuevo: tenía sus raíces en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en su último tercio: los diccionarios académicos españoles de 1884 y 1899 dan buena prueba de ello, en su esfuerzo por ponerse al día; pero el aluvión del nuevo siglo desbordo con mucho lo previsible. (Lapesa, 1996, pp. 357-358)

De hecho, es exactamente en 1884 cuando el *DLE* empieza a incluir nuevos tecnicismos, siempre que hayan sido sometidos a la corrección de las normas de formación y derivación del español y tengan ascendencia grecolatina. Por ejemplo, el diccionario de la Academia añade y revisa voces de la náutica en su 5.<sup>a</sup> edición en consecuencia de la elaboración del *Diccionario marítimo español* (1831) y por impulso de Vargas Ponce y Martín Fernández de Navarrete (Carriazo Ruiz, 2018). Así, vemos que este cambio fue importante por parte de la Academia, ya que resulta necesaria la inclusión de los tecnicismos en los diccionarios generales dado que son parte de la realidad que estos deben reflejar.

Sin embargo, los diccionarios generales tienen una falta de uniformidad en la inclusión de estas voces. En los diccionarios de especialidad, por su parte, la ausencia de criterios alcanza no solo el inventario de estos, sino la designación del tipo de repertorios lexicográficos de los que se trata también. En consecuencia, podemos ver problemas de clasificación –diccionarios «de terminologías», «especializados», «de lenguajes especiales», «especiales»<sup>3</sup>– y subclasificación de las diferentes disciplinas a las que hacen referencia en cuanto a la catalogación del material sin que estos interfieran.

---

<sup>3</sup> Cf. El Conde de la Viñaza (1893); M. Fabbri (1979); San Vicente (1996); H. Serís (1964).

Hoy en día los estudiosos no han llegado a un acuerdo sobre si las unidades léxicas especializadas deberían incluirse en los diccionarios generales o no. De hecho, una de las críticas que sufren con frecuencia estos diccionarios es sobre la oferta del vocabulario especializado, bien por ser limitada o, de lo contrario, excesiva (Arntz y Pitch, 1995, p. 222).

### 2.2.3. Diccionarios de especialidad

Las obras lexicográficas son un espejo del desarrollo de la ciencia, el derecho, la industria, la economía, la cultura y, en definitiva, de la sociedad. De hecho, nos encontramos con muy pocas disciplinas que no hayan dejado huella en obras lexicográficas. Por lo tanto, la importancia de los diccionarios en la difusión y popularización de estos conocimientos científicos es patente:

Specialized and general dictionaries played an important role in the dissemination of scientific knowledge at a time when the opportunities for acquiring a knowledge of science through a formal education were limited. Whilst the extension of the popular science movement to the artisan and working classes had scarcely begun in the eighteenth century, the existence of scientific dictionaries helped to make possible the self-education of many scientists of humble origins, and directed the attention of men to a field of activity which was often neglected in an age when formal education was still predominantly classical. (Layton 1965: 222, *apud* Fuertes-Oliveira y Tarp, 2014, p. 19)

En el caso de España esto es aún más notable, ya que no ha sido un país que haya estado siempre en la vanguardia de la ciencia y el conocimiento, por lo que la divulgación mediante la traducción y la elaboración de diferentes repertorios lexicográficos han contribuido a su actualización en la historia de la lengua de la ciencia (Gutierrez Rodilla, 2016 *apud* Almansa Ibáñez, 2022).

Las primeras recopilaciones de vocabulario de especialidad que han llegado a nosotros aparecen en forma de nomenclaturas o clasificaciones temáticas, es decir, en repertorios cuya ordenación se basa en el contenido o en la cosa designada y no en la forma de los términos designados. Esto se debe a que, hasta la aparición de la ordenación alfabética, los criterios empleados para ordenar el mundo y sus voces eran extralingüísticos (Ayala Castro, 1992, p. 438; Guerrero Ramos, 1996, p. 171 *apud* Almansa Ibáñez, 2022, p. 48). Así, estas clasificaciones se extendieron por toda Europa desde el siglo XVI con la pretensión de ordenar los saberes enciclopédicos.

El documento donde se atestigua por primera vez la actividad lexicográfica en las lenguas modernas europeas es el diccionario geográfico *Orbis brevarium* de Zaccaría Lilio (Florencia, 1493) (Almansa Ibáñez, 2022). Sin embargo, el primer diccionario de especialidad escrito en lengua

moderna fue el *Expositiones terminorum legum Angliae*, diccionario elaborado por Rastell sobre términos jurídicos en 1527, primero en francés y luego traducido al inglés (Chisholm, 1911, p. 914). En el caso del español, Alvar Ezquerro (1993 [1987], p. 280 *apud* Almansa Ibáñez, 2022, p. 48) toma el *Nomenclator* de Adriano Junio (Amberes, 1567) como «la primera clasificación temática de cierta extensión que contiene, entre otros idiomas, el español». Asimismo, nos encontramos con títulos procedentes de lenguas clásicas con traducciones al castellano, como el *Latina uocabula ex iure ciuili in uoces hispanienses interpretata*, un cuadernillo incluido en la obra *Iuris ciuilis lexicon* o *Aenigmata juris ciuilis* de Nebrija, donde se explica materia de derecho civil o la *De medicinali materia*, obra de Dioscórides traducida, asimismo, por Nebrija, que incluye el listado de voces médicas *Lexicon Artis medicamentaria* (Almansa Ibáñez, 2022).

No obstante, los primeros diccionarios de especialidad elaborados completamente en español fueron vocabularios marítimos entre 1538 y 1600 (Ahumada, 1999). Es la obra *Quatri partitu encosmographia pratica i por otro nombre llamado espeio de navegantes*, elaborada entre 1520 y 1538 por Alonso de Chaves, piloto mayor y cosmógrafo de Carlos V, la que inaugura esta tradición de lexicografía náutica con el primer capítulo de su tratado tercero, “que tracta de la Nao e de sus partes y de los vocablos usitados en la navegación”<sup>4</sup>. En el siguiente siglo, aun manteniéndose el interés por la marina<sup>5</sup>, se publican diccionarios centrados en otras disciplinas, como el de términos médicos de 1606 escrito por el doctor Juan Alonso y publicado en Alcalá de Henares, *Diez privilegios para mugeres preñadas*. Es en este siglo, en el XVII, cuando se desarrolla una gran preocupación por la lengua vernácula. Esto supuso la necesidad de normalización de las terminologías en estas lenguas, ya que el latín había sido la lengua oficial de la comunicación científica hasta entonces (Almansa Ibáñez, 2022).

Debido a la Ilustración y la idea de la expansión del saber, es en el siglo XVIII cuando empieza el apogeo de este tipo de obras con la elaboración de más de 150 obras –ya sean producciones redactadas propiamente en español o traducciones– que abarcan el ámbito de la biología (por la

---

<sup>4</sup> Otros autores y obras destacados: Juan Moya, *Arte de marear* (1564), que incluye un repertorio titulado los *Nombres y vocablos de mareantes que sirven por principios para esa ciencia*; Andrés de Poza, *Hydrographia* (Bilbao, Mathías Mares, 1585), constituido, asimismo, por un glosario (Almansa Ibáñez, 2022).

<sup>5</sup> Títulos de lexicografía náutica producidos en el siglo XVII: el *Arte para Fabricar, Fortificar y Aparejar Naos, de Guerra y Merchante, La declaración de los vocablos que se usan en la fábrica de baxeles* de Tomé Cano (Sevilla, 1611); el *Diccionario náutico* de Pedro Porter y Casanate (1630); el *Vocabulario de los nombres que usa la gente de mar en todo lo que pertenece a su arte, por orden alfabético* del Marqués de Aytona (1650); el *Breve diccionario de términos de Marina* de Pedro Fernández Navarrete (1675) (Rubio Serrano, 1991; Silva López, 2020 *apud* Almansa Ibáñez, 2022).

nomenclatura binaria para las plantas de Linneo), el derecho (sobre todo medieval), la geografía y la historia<sup>6</sup> (Ahumada, 1999).

En el siglo XIX, la producción de diccionarios de especialidad se acelera debido a la industrialización, ya sea porque algunos diccionarios se actualicen o por la creación de nuevas técnicas y ciencias. Es en esta época cuando, además de los diccionarios de especialidad de tipo náutico, biológico y geográfico que ya se elaboraban en el siglo XVIII, se empiezan a producir en español (y no como traducciones de obras francesas) otros de tipo filológico y vocabularios gramaticales<sup>7</sup>, además de la inclusión de disciplinas como la agricultura<sup>8</sup> (Ahumada, 1999). La elaboración de estos vocabularios en español provoca la necesidad de crear nuevas designaciones en los campos de la ciencia y la técnica, debido a la dificultad que conlleva a la adaptación de voces extranjeras procedentes de las traducciones. Esto conlleva a la distinción de voces de especialidad que no forman parte de la lengua común, ya que el vocabulario recogido en estos nuevos recopilatorios, como el *Diccionario universal de física* de Brisson traducido del francés por los doctores D. C. C. y D. F. X. C. (1796-1802), no siempre encontraba equivalencia en el diccionario de la Academia (Garriga Escribano, 2019; 1998 *apud* Almansa Ibáñez, 2022).

A partir del siglo XX, los diccionarios de especialidad abarcan todo tipo de disciplinas. Hay diccionarios monolingües (que a veces van acompañados de equivalencias en otros idiomas que los hacen plurilingües) y bilingües. Los diccionarios de especialidad monolingües<sup>9</sup> quedan a medio camino de la enciclopedia y de los diccionarios de uso y escolar, las dos parcelas de estudio de los tecnicismos generales. Suele tratarse de obras de importación elaboradas por grandes editoriales extranjeras<sup>10</sup>. En lo que respecta a la Academia, el Congreso de Academias de la Lengua Española celebrado en Bogotá (1960) acordó la configuración de una «Comisión de Vocabulario Técnico» en

---

<sup>6</sup> Por ejemplo el *Vocabulario de las voces provinciales de América* (1786-1789, Madrid) al final del *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América* de Antonio Alcedo; el *Diccionario geográfico universal* de Antonio de Capmany Montpalau (Madrid, 1783); el *Diccionario de las artes y las ciencias* de Antonio Bordara (1737) o la *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.* de Francisco Martínez (Madrid, 1788).

<sup>7</sup> El primer vocabulario gramatical es el glosario a la *Gramática de la naturaleza* de F. Xerez y Varona (1851). El primer diccionario independiente es el *Vocabulario gramatical de la lengua castellana* de P. F. Monlau (1870).

<sup>8</sup> López Martínez et alii (1888), por ejemplo.

<sup>9</sup> Por ejemplo el *Vocabulario científico-técnico (VCT)* de la Academia de Ciencias.

<sup>10</sup> La *Enciclopedia Salvat de la Ciencia y de la Tecnología* (1964) está basada en la *McGraw-Hill Enciclopedia of Science and Technology* (2012).

cada una de ellas, además de la constitución de la «Comisión de Terminología» por la Academia de Ciencias en 1972 con el fin de concluir el proyecto que Torres Quevedo había comenzado en 1910 con la fundación de la *Junta Nacional de Bibliografía y Tecnología Científicas* (Del Barrio, 2003). Además de estas, se han constituido diferentes instituciones<sup>11</sup> que se ocupan de la normalización y del estudio de este tipo de voces técnicas. Además, poco a poco hay más proyectos de equipos españoles, por lo que el producto dejará de ser mayoritariamente importado. Por ejemplo, el *VCT*, diccionario que está entre el lingüístico y el enciclopédico, ha mejorado mucho desde su primera edición. Dentro de las diferentes variedades de diccionarios de especialidad, es importante recalcar los de uso, los de «neologismos» y los escolares, como por ejemplo el *Diccionario terminológico (DT)* (1997), que pretende abarcar las disciplinas más generales del bachillerato<sup>12</sup> (Ahumada, 1999).

En definitiva, los diccionarios que recopilan un inventario léxico o terminológico peculiar se seguirán produciendo siempre que así lo requiera el desarrollo de la capacidad humana. El objetivo de su elaboración es atender a la demanda de los usuarios potenciales, que serán los que lleven al lexicógrafo a reunir en uno terminología de disciplinas próximas y alejadas entre sí. De hecho, no solo los especializados, sino que los generales, tal y como señala Landau (2001, pp. 32-25 *apud* Vrbinč y Vrbinč, 2013), están convirtiéndose en diccionarios especializados fusionados con diccionarios generales debido, por un lado, a la gran cantidad de términos científicos y técnicos nuevos que se están añadiendo en comparación con el número de elementos de vocabulario general y, por otro, a la visión cultural que predomina actualmente en la que la ciencia y la tecnología gozan de gran importancia. De hecho, las necesidades de comunicación entre expertos y no expertos hacen necesaria para algunos estudiosos la inclusión de este tipo de términos en los diccionarios generales, que deben presentar una cantidad mayor de nociones especializadas, siempre que sean comprensibles para los no expertos (Petöfi, 1976). Así, tal y como se venía diciendo, tanto la producción de diccionarios especializados como la inclusión de estos términos en los diccionarios generales está en manos del usuario, del mercado y del coste de producción:

The final decision about whether to include scientific and technical vocabulary depends mostly on the market, the user profile, and the cost of production, but it can be claimed that some dictionaries, especially more com-

---

<sup>11</sup> La *Red Iberoamericana de Terminología (RITerm)* desde 1988 (RITerm, s. f.) o la *International Organization for Standardization (ISO)* desde 1946 (ISO, s. f.), por ejemplo.

<sup>12</sup> Arte, biología, bioquímica, botánica, ecología, filosofía, física, geografía, geología, historia, lengua y literatura, matemáticas, medicina, mundo clásico, música, química y zoología, agrupados en el ámbito «científico» y «humanístico».

prehensive ones, will include a considerable number of scientific and technical terms, whereas other dictionaries, especially pocket dictionaries, may exclude all or almost all of them<sup>13</sup>. (Vrbinc y Vrbinc, 2013, p. 442)

### 2.3. La terminología musical y su inclusión en los diccionarios

La disciplina musical alcanza en el siglo XVIII una gran importancia tanto en su aspecto práctico, debido a la “música de los teatros” y la “música de cámara” (Martínez Marín, 2002-2004), como, por consiguiente, en el teórico, donde las obras de carácter teórico y de interpretación musical adquieren relieve<sup>14</sup>. En consecuencia, la lexicografía en relación con ella logra interés, ya que el vocabulario de la música presenta formas múltiples debido a que cada lengua y, más en particular, cada jerga, posee su propia configuración (Subirá, 1970). Así, a partir de la lexicografía, la música queda plasmada en los diccionarios del español «como componente de cultura expresado por la lengua» (Martínez Marín, 2002-2004, p. 620).

Podemos ver que, tal y como sucede en muchas otras disciplinas, los tecnicismos del área musical se van modificando, ya sea por razones como la renovación en teorías y prácticas musicales (novedades en modos de ejecución de los instrumentos, modificaciones en los propios instrumentos, etc.) o por adaptaciones fonéticas al lenguaje musical de otros países, entre otras. De esta manera, observamos que, así como es necesario añadir nuevos vocablos al repertorio del léxico musical, también es imprescindible marcar algunas voces como arcaicas, puesto que una vez fueron corrientes y hoy en día son de significación opaca<sup>15</sup>. Esto lleva a la renovación del vocabulario de la disciplina y a la producción de nuevas obras lexicográficas (Subirá, 1970).

A continuación, haremos un repaso de la introducción de los tecnicismos de la disciplina musical en los diccionarios generales y de cómo la necesidad de un vocabulario musical propio llevó a diferentes producciones lexicográficas independientes de esta índole.

---

<sup>13</sup> Cf. Atkins and Rundell (2008: 182); Jackson (2002, p. 162).

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, el libro *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* (Torres Martínez Bravo, 1702) o el discurso de B. J. Feijoo “Música de los templos” en el primer tomo de su *Teatro crítico* (1726) (Martín Moreno, 1985, pp. 42 y 419 *apud* Martínez Marín, 2002-2004).

<sup>15</sup> En la *Biblia de Ferrara* (*Biblia en lengua Española traducida palabra por palabra de la verdad hebraica*) se denomina *gaita* a lo que en otras biblias más tardías se llamaría *salterio*, *arpa* a lo que posteriormente *salterio*, y *vihuela* a lo que después *arpa*, aunque no se correspondan a los mismos significados que hoy en día (Subirá, 1970).

### 2.3.1. Los primeros escritos musicales y la inclusión del vocabulario musical en los diccionarios generales

La obra *Lux Bella*, el primer tratado de música impreso en castellano y centrado en el canto gregoriano (CUSA, 2023), se publicó en 1492, el mismo año en que se publicó el *Arte de la Lengua Castellana* de Antonio de Nebrija y la segunda edición del Diccionario musical de Tinctoris (*Diffinitorum musices* o *Terminorum musicae diffinitorium*), primer diccionario de términos musicales (CPDL, 2023). El diccionario general de Nebrija no desatiende términos musicales, tal y como podemos ver con los diferentes instrumentos que registra en él, como *Decachordum*, *-i*, *Lyra*, *-ę* o *Magas* (Rey, 2022). El *Tesoro* de Covarrubias (1611) ofrece, asimismo, una cantidad abundante de términos musicales que son, ahora, arcaísmos, pero que en su momento fueron definiciones musicales precisas (Subirá, 1970).

Entrados en el siglo XVIII, vemos que el *Diccionario de Autoridades* (1726), a diferencia de sus homólogos francés e italiano<sup>16</sup> (Justiniano López, 2014), incluye en su repertorio una cantidad pertinente de unidades léxicas pertenecientes a las áreas de técnicas de artes y oficios, entre ellas, la disciplina musical. Tal y como decíamos con anterioridad (apartado 2.2.2.), estos tecnicismos solo eran incluidos como entrada general, es decir, sin marcar, si eran de uso común (*afinador*, *castañuela*) o si la marca aparecía insertada en la definición (*bemol*, *corchea*). No obstante, el *DA* también abarcaba otros de carácter no tan común como subentradas de otros de lengua general, precisando el uso particular (*compás*, *ligadura*) o sin hacerlo (*afinar*, *entonar*). Por su parte, las expresiones pluriverbales relacionadas con la música también eran introducidas como subentradas, tanto las de carácter nominal (*canto gregoriano*), como las de verbal (*afinar la voz*) (Martínez Marín, 2002-2004). Además del diccionario de autoridades, el de Terreros y Pando también incluye entre sus artículos algunos referidos a los tecnicismos musicales.

Subirá (1970, p. 4) expone que estos diccionarios que acabamos de mencionar están llenos de arcaísmos para el usuario actual y que el hecho de que no hubiera una producción lexicográfica musical en español pudo llevar a la creación de neologismos por factores como «la necesidad, la arbitrariedad y la ignorancia». Este es el caso de Virués y Spinola en su volumen *La Geneuphonia o Generación de la Bien Asonancia musica* (1831). Los neologismos también son producto de las tra-

---

<sup>16</sup> Cf. Alvar Ezquerra, M. (1983). Los prólogos del diccionario académico: nomenclatura específica y microestructura. En *Revista de Filología Española* (nº. 63, pp. 205-222).

ducciones castellanas, que, olvidando la existencia de un término castellano para denominar un significado, los traductores lo introducían eliminando la fonética del original (Subirá, 1970).

La organografía musical, en general, y la obra de Felipe Pedrell, *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española* (1901), en particular, transformaron el vocabulario musical castellano. La aparición de instrumentos musicales<sup>17</sup> en obras escritas como el *Libro de Apolonio* y del *Libro de Alexandre* (ambos escritos en el siglo XIII) o el *Libro del buen Amor* (siglo XIV) no ha cesado, lo que supone que tampoco ha sido así en la lengua oral; las expresiones pluri-verbales son testimonio de ello (Subirá, 1970).

Además de las fuentes mencionadas, Subirá (1970, pp. 129-131) cataloga las diferentes fuentes de las que bebe la lexicografía musical. Nos encontramos entre ellas los libros litúrgicos (procesionarios, benedictionales, manuales, rituales, antifonarios, graduales...), los inventarios, las nóminas, las actas capitulares y las municipales, los cancioneros, las novelas, como las *Novelas ejemplares* de Cervantes, comedias, leyendas, narraciones, historias, crónicas, anales y memorias; tratados de filosofía, estética y arte, y los destinados al estudio científico de la acústica. Diarios, semanarios, revistas y las hojas volanderas, como los programas de conciertos. Conversaciones entre filarmónicos y no filarmónicos. Todas estas fuentes lexicográficas representan lo inconexo por falta de coordinación de un sistema que lexicógrafos, más tarde, recogieron, ordenaron y sistematizaron en diccionarios musicales, mucho más tardíos que los generales en el caso del español.

## **2.3.2. Diccionarios musicales**

### **2.3.2.1. Primeras publicaciones. Siglo XVIII**

Tal y como veníamos diciendo (Subirá, 1970), los diccionarios musicales en español tuvieron una producción muy tardía. Así, vemos cómo otros países sintieron la necesidad de hacerlo antes, tal y como es el caso del *Terminorum musicae diffinitorium* de Johannes Tinctoris, publicado en Nápoles hacia 1475 y reimpresso en Treviso en el año 1492. A este le siguieron países como Francia,

---

<sup>17</sup> Cada instrumento tiene su propio vocabulario. Esto es, posee su propia etimología y precisa de un léxico en cuanto a su composición y forma de ejecutarlo, los cuales son exclusivos del mismo (Subirá, 1970).

con el *Dictionnaire*<sup>18</sup> de Sébastien Brossard (París, 1703), publicado junto a un catálogo<sup>19</sup>. Se tradujo al inglés en 1740 y Josef Torres y Martínez Bravo se propuso a traducirlo al español. El *Dictionnaire de Musique* de Jean Jaques Rousseau, publicado más tarde, en 1767, fue también reeditado varias veces, habiendo recogido en él varios de sus artículos incluidos en la *Encyclopédie*.

En español, no se publicaron obras propias de esta índole hasta más tarde. No obstante, la importancia que adquirió la actividad musical en el siglo XVIII llevó a la publicación de obras con un contenido de carácter musical en este siglo, como *repertorios* o *tablas alfabéticas*, que acompañaban libros litúrgicos. Asimismo, se podían ver breves vocabularios en algunos libros o folletos centrados en la muestra científica del arte, como en las *Reglas útiles para los aficionados a danzar* de Bartholomé Barriol y Boxeraus (mediados del siglo XVIII). Estos antecedentes muestran la falta de tradición lexicográfica en esta área, pero es necesario señalar cuáles son porque los diccionarios que se realizaron después beben de estas producciones.

De este modo, la introducción de este tipo de vocabularios musicales adjuntos en algunas obras a partir de la segunda mitad del siglo XVIII allanó el camino a la producción de diccionarios musicales independientes. En este sentido, la introducción bajo el subtítulo *Diccionario de Música en Del origen y reglas de la Música* (Madrid, 1796) –traducción realizada por Francisco Antonio Gutiérrez de la obra escrita en italiano por don Antonio Exímene Pujades<sup>20</sup> (Picó Pascual, 2003)– aportó valor a la necesidad a la producción de este tipo de obras. No obstante, este subtítulo tenía una finalidad doctrinal y su ordenación no era alfabética, lo que hacía de su supuesto carácter diccionarístico una declaración ilusoria. De alguna manera, quien sí recopiló y codificó nociones musicales fue Juan Antonio [de Iza] Zamácola y Ocerín o, tal y como el firmaba, Don Preciso, quien fue el primer recopilador de cantes populares españoles en su obra titulada *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799 y 1803) (Arozamena Ayala, 2023).

---

<sup>18</sup> *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecques, latins, français et italiennes les plus usités dans la musique.*

<sup>19</sup> *Catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues.*

<sup>20</sup> *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione* (Roma, 1774).

### 2.3.2.2. Siglo XIX. Aparición y auge de las producciones de obras lexicográficas musicales independientes

Es en el siglo XIX cuando poco a poco el interés por la sistematización del léxico musical se incrementa. Pedro Almeyda traduce la obra escrita en portugués por Francisco Ignacio Solano, *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rythmica* (Madrid, 1818), que incluye dos capítulos con vocabulario musical, pero que, tal y como sucede en la introducción de Francisco Antonio Gutiérrez, aun habiendo un interés lexicográfico patente, la ordenación no es alfabética. En este mismo año (1818) se da en Sevilla un gran hito en la historia de la lexicografía musical: Fernando Palatín escribe el primer corpus lexicográfico en castellano dedicado a la música titulado *Diccionario de Música compuesto por Fernando Palatín para la instrucción de sus hijos*<sup>21</sup> (Justiniano López, 2014). No obstante, no se conoce hasta 1990, ya que se había conservado en versión manuscrita debido a su carácter privado y familiar hasta la edición producida por Ángel Medina en ese mismo año. En consecuencia, aun siendo un corpus que recoge aproximadamente 2000 voces, no se conoció en la historiografía musical hasta finales del siglo XX, por lo que los trabajos lexicográficos de la disciplina musical seguirían siendo vocabularios y glosarios en forma de apéndice hasta superado medio siglo.

En el año 1831 (Valencia) se publica *Principios de armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor*, escrito por Antonio Guijarro y Ripoll, acompañado de *un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*, de carácter notablemente romántico. Juan Bautista Roca y Bisbal publica una *Gramática musical* (Barcelona, 1837), que incluye entre las páginas 75 y 159 un *Diccionario de algunos nombres que se usan en la música* compuesta por definiciones de naturaleza medicinal e ideológica. Al año siguiente, se imprime la obra *Rudimentos de la música teórico-práctica, Melodía y Armonía*, escrita por Ramón de la Sierra en Madrid, donde se manifiesta la pretensión de elaborar un «Diccionario de la música único español», cuya producción tuvo que ser interrumpida.

La inauguración del Teatro Real llevó a Nicolás Pardo Pimentel a la realización de un folleto titulado *La Opera italiana. Manual del Filarmónico*. Esta obra incluía un apéndice bajo el título

---

<sup>21</sup> Palatín, F. (1818) *Diccionario de música*. Sevilla. Medina, A. (Ed.) (1990). Universidad de Oviedo.

*Diccionario abreviado del dilettante en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana*, que comprendía voces italianas empleadas en la ópera y otras españolizadas.

No obstante, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando aparece un conjunto de obras lexicográficas independientes que constituyen un nuevo género (Quilis Merín, 2019). Así, tenemos que esperar hasta 1852 para dar con el primer diccionario musical totalmente independiente. Aparece en Barcelona, de la mano de Antonio Fargas y Soler, bajo el título *Diccionario de Música o sea Explicación de todas las palabras técnicas del Arte y de los instrumentos antiguos y modernos según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. El autor es consciente de la necesidad de una obra de esta naturaleza, ya que el español no gozaba de una en su totalidad, sino que de vocabularios y glosarios en forma de apéndice. En consecuencia, tal y como dice en su prólogo, se basa en obras publicadas en el extranjero. Asimismo, manifiesta que su pretensión no es explicar todas las reglas y teorías de la música, ya que hace falta un volumen mayor para ello, sino que pretende mostrar lo esencial de cada noción en su respectivo artículo. Un año más tarde, aparece en Valladolid una obra parecida elaborada por Juan Cid (1853), *Diccionario de música que contiene las voces más usuales y las técnicas del arte*, pero no logra renombre ni perdurar en el tiempo.

En el año 1859 se publica en Lérida el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, llevado a cabo por Carlos José Melcior, quien pretendía mejorar el de Fargas y Soler, dada su pequeña extensión. Esto produjo que incluyera muchas voces y muy diferentes, ya que priorizó la cantidad a la calidad, además de ser muy subjetivo en sus definiciones.

Es el andaluz José Parada y Barreto quien, en 1868, publica en Madrid un *Diccionario técnico, histórico y lexicográfico de la Música*, proclamada por el mismo autor como la primera obra de esta triple naturaleza en Europa. Tras esta, la siguiente publicación se trata de un *Vocabulario musical*, publicado por Feliciano Agero (1882).

La siguiente publicación con repercusión fue la de Felipe Pedrell (publicada por entregas en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, cuyo director era él mismo), *Diccionario técnico de Música* (Barcelona, 1894). Se trata de una obra plurilingüe, ya que además de 11.500 voces castellanas, incluye sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas e inglesas más usuales. En el mismo prefacio, el autor expone una crítica tanto cualitativa como cuantitativa de las obras

lexicográficas de la disciplina musical internacionales y españolas. Expone la necesidad de una obra de calidad escrita en español, ya que los intentos que se habían hecho hasta entonces no eran lo suficientemente satisfactorios:

Condolíanos el clamor de la opinión pública viendo que no existía en nuestra nación ninguna obra de este género 'que correspondiese de un modo satisfactorio á su objeto, porque unos compilaron ramplonamente, sin discernimiento crítico y, á veces, sin estar enterados de la materia, lo que otros escribieron: otros se propusieron modelos que no eran recomendables y todos, en general, incurrieron en errores notables al formular las definiciones o en omisiones indisciplinables en libros de esta índole. (Pedrell, 1894, p. 12)

Al igual que Melcior, juzgó el diccionario de Fargas y Soler como «muy sucinto e incompleto» (Pedrell, 1894, p. 12), y el de Melcior como la producción de un aficionado, pero al que había que aplaudir su intento. Asegura que Parada y Barreto conoce más que Melcior la técnica que trata. La elaboración de este diccionario y sus conocimientos musicales llevaron a Pedrell a colaborar en la 13ª edición del diccionario de la Academia (1899) junto a Barbieri, cuyo ingreso en la Academia en 1894 había supuesto una amplia incorporación de la música en ella (Quilis Merín, 2019).

En el año 1900, la pianista Luisa Lacal, la primera lexicógrafa de la historia de la lexicografía del español y primera musicóloga autora de repertorio léxico centrado en la historia de la música en España e Hispanoamérica (Quilis Merín, 2019), publica un *Diccionario de la Música* en Madrid, habiendo sido publicado en forma de fascículos anteriormente en el *Boletín Musical*. Este diccionario, que tuvo varias ediciones, cuenta con grandes dimensiones con información biográfica de autores españoles y diferentes obras (con fechas de estrenos, etc.) y de otros aspectos musicales. De hecho, «estos corpus se constituyen en realidad como repertorios enciclopédicos que, pese a recopilar un número bastante elevado de voces (...) en gran proporción estas corresponden a nombres propios que se recogen en extensos artículos» (Justiniano López, 2014, p. 7). A diferencia del prólogo de Pedrell, el proemio de Lacal no está constituido por una crítica a los diccionarios españoles, aunque sí los cita y valora.

La producción biográfica de Lacal bebe de las fuentes de Baltasar Saldoni y Felipe Pedrell. Saldoni había publicado en el año 1860 la obra *Efemérides de Músicos Españoles así profesores como aficionados*, que, junto a otros tres tomos, se publica entre 1860 y 1881 bajo el título *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Pedrell, por su parte, publica en dos entregas (la primera, terminada en 1897, desde la voz “Abad” hasta “Fuster” y la segunda empezando desde “Gay”, dejando sin concluir la biografía de Gaztambide) un diccionario bajo el

nombre *Diccionario biográfico-bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical de nuestra Nación*. En el prefacio de esta obra critica la de Saldoni y alude a la obra de Eslava y Soriano Fuertes, quienes la habían precedido, además de otros autores españoles, portugueses y americanos. Así, pretende aportar una nueva contribución a la música española con pequeñas contribuciones a la «bibliografía patria» (Cazurra i Basté, 1991, p. 432), ya que le parecían de parvo nivel. Es, tal y como hemos mencionado, Luisa Lacal la que, sirviéndose de estas obras de base, confecciona un nuevo diccionario musical que aglutina todas estas vertientes (Quilis Merín, 2019).

### 2.3.2.3. Siglo XX y principios del XXI

En el siglo XX aparecen en Barcelona varias obras en relación con la lexicografía y la biografía musicales de corte un tanto enciclopédico (Justiniano López, 2014), como el *Diccionario de Música ilustrado* (dos tomos a partir de 1927 y un apéndice de la A a la C; segunda edición en 1947), de Albert Albert Torrellas y Jaume Pahissa; el *Diccionario de la Música Labor* de Joaquín Pena e Higinio Anglés (2 volúmenes en 1954); el *Diccionario Biográfico de la Música* de Josep Ricart Matas (1956) y la *Enciclopedia Salvat de la Música* de François Michel en colaboración con François Lesure y Vladimir Fedorov (1967) (Subirá, 1970). Por otro lado, también se elaboran en otros lugares de la península el *Diccionario de la música* de Manuel Valls i Gorina (1971); el *Diccionario de la música y de los músicos* (1985) de Mariano Pérez Gutiérrez; o, publicado comenzando el siglo XXI, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2002) editado por Emilio Casares (Justiniano López, 2014).

Aunque la técnica lexicográfica empleada a la hora de tratar el vocabulario de la disciplina musical haya evolucionado en forma de recopilación, ordenación y sistematización de todas las fuentes en diccionarios musicales, la atención referida a la información lingüística es escasa. Esto sucede debido a que predomina un carácter enciclopédico, es decir, hay una falta de sistematización en el método lexicográfico. De esta manera, Justiniano López (2014) defiende que, además del de Fernando Palatín (1818), los únicos diccionarios de terminología musical en español que acatan las normas básicas de la lexicografía en cuanto a la presentación de contenidos llegan a finales del siglo XX y principios del XXI. Se trata del *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach* de Ramón Andrés (1995) (aunque no sea completo en el tiempo y su corpus se limite al

campo de la organología) y el *Diccionario de la música* de Alberto González Lapuente (2003). Sin embargo, manifiesta la necesidad de información referida al significante en los artículos lexicográficos de estos diccionarios.

### 3. METODOLOGÍA

Nuestra investigación se ha desarrollado en diferentes etapas con el fin de realizar un análisis de los artículos lexicográficos –en cuanto a las informaciones y los tipos de definiciones por las que se componen– ofrecidos por diferentes diccionarios de terminología musical del siglo XIX. Primeramente, nos hemos ocupado de escoger las fuentes, es decir, los diccionarios, con los que hemos trabajado. En segundo lugar, hemos detallado qué son tanto la *macroestructura* como la *microestructura* del diccionario y hemos realizado una clasificación de los diccionarios basándonos en el *Manual de técnica lexicográfica* de Porto Dapena (2002) y en el libro con el título *Los diccionarios del español en el siglo XXI. Problemas de lexicografía. Los distintos tipos de diccionarios: una guía de usuario. Bibliografía de publicaciones sobre lexicografía* de Günther Haensch y Carlos Omeñaca (2004) para poder describir las fuentes de las que partimos para realizar el análisis. Después de clasificar las obras lexicográficas seleccionadas dependiendo de su macroestructura, hemos definido los criterios para analizar el corpus conforme a la microestructura. De esta manera, hemos podido estudiar las diferencias en la composición y el procedimiento empleado para elaborar los artículos lexicográficos de cada uno de los diccionarios.

#### 3.1. Selección de diccionarios

Partiendo de los diccionarios de especialidad entre los siglos XIX y XX, hemos optado por centrarnos en los concernientes a la disciplina de la música. Así, hemos realizado una selección teniendo en cuenta la disponibilidad de las obras, su número para un análisis adecuado y su importancia, ya que, debido al apogeo de la actividad musical en el siglo XIX, son las primeras obras lexicográficas del área musical redactadas en español. Por consiguiente, los diccionarios que vamos a analizar van a ser, en orden cronológico, los siguientes: el *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Antonio Fargas y Soler, publicado en 1852 e impreso en la imprenta de Joaquín Verdaguer en Barcelona; el *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Carlos José Mecior, publicado en 1859 en la editorial Alejan-

dro García, Lérida; el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de José Parada y Barreto, publicado en 1868 en la imprenta Bonifacio Eslava de Madrid; el *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell, publicado en 1894 en Barcelona, en la imprenta de Isidro Torres Oriol; y, por último, el *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal de Bracho, publicado en 1899, en Madrid, por el establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales.

Como veníamos indicando con anterioridad, no se encuentra ninguna obra lexicografía de la disciplina musical en español anterior a las elaboradas en la primera mitad del siglo XIX. Todos los autores de estos diccionarios comparten su afán por la música y la intencionalidad de contar con este tipo de escritos tal y como lo hacían en aquella época países como Italia o Francia, puesto que en España se carecía de la producción de este género. A continuación, haremos un breve resumen de las vidas de los autores de los diccionarios musicales que vamos a tratar para ver cómo su interés por la música y la lexicografía los llevó a elaborarlos.

Antonio Fargas y Soler (Palma de Mallorca, 1813 - Barcelona, 1888), autor del primer diccionario que hemos mencionado, *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*, estudió violín en la escolanía de los Mercedarios de Barcelona en su infancia, debido a que su familia se mudó allí un año después de su nacimiento. Después de interesarse por la Estética y la Historia del Arte, se convirtió en musicólogo y crítico musical, cuyos artículos publicaba en diferentes periódicos. De hecho, fue el redactor de la crítica musical del *Diario de Barcelona* desde 1845. Un año antes, había fundado la Sociedad Filomática y fue uno de los directores de su orquesta. Asimismo, colaboró en la fundación de la Sociedad Literaria e intervino en las polémicas que enfrentaban a los wagnerianos con los seguidores de la lírica italiana, a los que apoyaba Fargas y Soler<sup>22</sup>. Fue, asimismo, miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y elaboró y tradujo, además de los artículos periódicos ya mencionados como crítico musical, diversas publicaciones de temática musical, entre

---

<sup>22</sup> El nacimiento del nacionalismo político catalán buscaba dar identidad y nacionalidad al pueblo catalán tal y como lo había hecho Wagner con el pueblo alemán a partir de la ópera. Esto llevaba a considerar el wagnerismo como instrumento y signo de cultura nacional catalana. Fargas y Soler escribió un libro en respuesta a Joaquín Marsillach Lleó, partidario del wagnerismo y fundador de la primera asociación wagneriana: *Observaciones en vindicación de la ópera italiana al Ensayo biográfico crítico de R. Wagner por D. J. Marsillach* (1878), impreso en la imprenta de Jaime Jepús (Barcelona), al que el mismo Marsillach le hizo una contraréplica: *Contraréplica a las Observaciones de D. Antonio Fargas y Soler en vindicación de la ópera italiana* (1879), impreso en Antonio San Martín-TeXidó y Parera, Madrid-Barcelona (BVFE, 2023).

ellos, el primer diccionario musical escrito en español que vamos a tratar en este trabajo (BVFE, 2023).

Carlos José Melcior (1785-1873), escritor del *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1859), tal y como se nos dice en su propia obra, fue un coronel con diferentes distinciones por campañas y acciones de guerra, que escribió la obra una vez retirado. Asimismo, fue director de la Sociedad Económica de amigos del País de Lérida e individuo de la comisión científica de Monumentos históricos y artísticos de la misma provincia, además de presidente de la subdelegación del Instituto Agrícola de San Isidro y vicepresidente de la junta de inspección del Monte Pío Universal de la misma ciudad. Además de redactar este diccionario, tradujo del inglés en el año 1818 en la imprenta de Juan Doria (Barcelona) la obra *Óscar y Amanda ó Los descendientes de la abadía* de Regina-Maria Roche (BVMC, s. f.). Aseguraba no estar lejos de la disciplina musical. Sin embargo, no se consideraba a sí mismo como profesor, razón por la que dedica su diccionario al presbítero Don Hilarión Eslava, a quien considera primero en la jerarquía musical y del que menciona diferentes métodos de enseñanza de solfeo, armonía y composición.

El autor del *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, José Parada y Barreto (Jerez de la Frontera 1834-1886) fue un compositor, crítico y profesor de música español. Se dedicó después del instituto de segunda enseñanza al estudio del violín y, después, al del violonchelo. Además de organizar reuniones con orquestas y cuartetos, empezó a tratar con la literatura musical y, aunque solo se publicó el primero, escribió algunos artículos para el periódico político y literario *El Guadalete* de Jerez. Quiso acceder al Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1852, pero su familia se opuso, por lo que tuvo que residir con ella hasta 1857, año en que comenzó a viajar por Europa. Así, pudo estudiar armonía y composición con Fétis –cuyo diccionario tuvo de referencia Fargas y Soler (Fargas y Soler, 1852)–, entre otros. Siguió escribiendo memorias, un libreto –en francés– y música para una opereta, *La Rêve*, y de una ópera, *La destinée*, además de piezas de música religiosa, canciones con letra francesa y obras de música instrumental. Cuando volvió a España en 1860, escribió artículos de crítica y literatura musical en *El Arte Musical*, tradu-

jo al español una obra de Kastner y escribió una obra que no se llegó a publicar<sup>23</sup>. Volvió a Bélgica en el año 1861 y retornó a España en 1865; a partir de este año, escribe diferentes obras –entre las que se encuentra el diccionario– y artículos como crítico musical y musicólogo (Berrocal, 2001). Asimismo, dirigió la *Revista y Faceta Musical* (1867) y fue colaborador en la *Revue des deux Mondes*, publicación francesa mensual cuyo contenido trataba la literatura, la política, la economía y las bellas artes; *Revue du Plain Chaut*; *Le Monde Illustré*, revista ilustrada francesa; y *La Iberia*, periódico de carácter liberal y progresista publicado en Madrid con información política, cultural, literaria y científica (Ossorio y Bernard, 1903: 328-329; Loué, 2003; Gretton, 2000; Escalera y González Llana, 1864).

Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922), musicólogo, compositor y músico español, fue quien elaboró el *Diccionario técnico de la música* publicado en 1894. Habiendo comenzado a estudiar música como cantor infantil en el coro de Tortosa, se muda a Barcelona a seguir con sus estudios musicales en el año 1863 y, después, a Roma y París con el mismo fin. Fue, inspirado por el flamenco, en busca de una música nacional de carácter español y gracias a todo lo que había visto en sus viajes a Italia y Francia, el creador de la musicología moderna española (*etnomusicología*). Gracias a él, los compositores españoles comenzaron a incluir características propias (temas, ritmos, escalas) de la tradición musical española, creando el “nacionalismo musical español”, representado por compositores –y discípulos de Pedrell– como Isaac Albéniz o Manuel de Falla. Fue, asimismo, el principal introductor de Richard Wagner en España (Esteve-Faubel, 2019). Además, siempre tuvo interés por la terminología, lo que le lleva a hacer una recopilación de voces técnicas (incluyendo las de origen popular), a publicarlas por entregas en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* –dirigida por él mismo– y a reunir las en el diccionario que analizaremos después (Orellana Calderón, 2019). Publicó, además de monografías sobre musicología, artículos y publicaciones periódicas y obras musicales (Esteve-Faubel, 2019).

Por último, hablaremos sobre María Luisa Lacal Infanzón, Luisa Lacal de Bracho tras su matrimonio (Madrid, 1874-1962), autora del *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bi-*

---

<sup>23</sup> Saldoni le atribuye a Parada y Barreto los siguientes escritos: *Memoria histórica sobre la música en Bélgica* –obra publicada en series en la revista musical madrileña *La España Artística* (Nos. 39-42, 1859)–, *Opúsculo de armonía sobre la marcha de los acordes y el bajo fundamental* (folleto publicado en Madrid en 1856), *Misterios de la música, o nueva escuela recreativa e instructiva del arte de conmovier con la combinación de los sonidos* (no se llegó a publicar), *Guía musical o instrucciones sobre los requisitos y cualidades necesarias para seguir con éxito las diferentes carreras de música* (Madrid, 1866) y el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (1866). Asimismo, publicó varios artículos en *El Arte Musical* en 1860, cuando tradujo al español del *Tratado de instrumentación* de Jean-Georges Kastner (*Traité general d'instrumentation*, Paris 1837-1844) (Berrocal, 2001).

*biográfico*. Esta pianista, musicóloga y escritora<sup>24</sup> es considerada la primera lexicógrafa de la historia de la lexicografía española como autora del diccionario que vamos a tratar. La educación musical de Lacal comenzó en su infancia y siguió en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con los estudios de piano cuando su familia se mudó allí en el año 1883 (Quilis Merín, 2019). Tal y como se señala en la obra, ganó varios premios como la Medalla de Oro de la Exposición Universal de Barcelona (1888) o el Primer Premio y Gran Medalla del Real Conservatorio de Barcelona (1890). Además, fue nombrada maestra y fue profesora del conservatorio durante el curso 1890-1891. Cuando volvió a Madrid, ganó el Primer Premio de piano de la Escuela Nacional de Música y finalizó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de la ciudad. Mientras confeccionaba su repertorio entre los años 1894 y 1899, fue concertista y miembro de la Cruz Roja. Asimismo, participó en diferentes actividades benéficas en relación a la Asociación de Escritores y Artistas Españoles de la que fue socia de honor (Simón Palmer, 1991). En el año 1900 contrajo matrimonio con Carlos Bracho Jiménez, lo que supuso su mudanza constante debido al trabajo de este. No obstante, esto no hizo que su tarea como concertista cesara. En 1909 se le otorgó la orden civil de Alfonso II, orden civil elaborada con la finalidad de premiar los méritos en los ámbitos de la investigación, la ciencia, la cultura, la docencia y la educación. A pesar de que sus datos biográficos son escasos, sabemos que su actividad musical continuó hasta su fallecimiento en Madrid en 1962 (Quilis Merín, 2019).

Habiendo hecho un repaso de los autores de los diccionarios que vamos a analizar, a continuación, desarrollaremos los términos de *macroestructura* y *microestructura*, de manera que estos diccionarios puedan ser examinados y clasificados según sus características.

### **3.2. Macroestructura y microestructura**

Los diccionarios están constituidos por una macroestructura, es decir, por la estructura u ordenación externa de los artículos lexicográficos, y por una microestructura, la organización interna de los mismos (Porto Dapena, 1999). Un diccionario puede tener una o varias macroestructuras dependiendo del número de palabras. Igualmente, también puede estar compuesto por una o varias

---

<sup>24</sup> Además del diccionario, es autora de obras literarias entre las que se encuentran *Trinar de amores* (1921, Imprenta y Librería Nicolás Moya, Madrid), una compilación de relatos breves (*Bacarola*, *Una mañana de sol*, *Entre brumas*, *Rueda de la ilusión*, *Alma norteña*, *Borrasca* y *Deuda de sangre*) y *Peregrina del a ilusión*, publicada en 1929 por la Imprenta Clásica Española en Madrid (Simón Palmer, 1991).

microestructuras diferentes dependiendo del tipo de diccionario de que se trate y atendiendo a sus características particulares (Tarp, 1995).

### 3.2.1. Macroestructura

Tal y como hemos dicho, se denomina macroestructura a la «ordenación del conjunto de materiales que forman el *cuerpo* de un diccionario». Se hace referencia con *ordenación* al orden alfabético o sistemático que puedan tener los artículos lexicográficos en el diccionario. Además de por el cuerpo, dividido en *artículos* y *entradas*, la macroestructura puede estar formada por el *prólogo* o *prefacio*, una *introducción fonética y gramatical*, las *instrucciones para el usuario* y posibles *anexos* (listas de abreviaturas y siglas, por ejemplo) (Haensch y Omeñaca, 2004).

Los artículos y las entradas son la unidad autónoma más pequeña del cuerpo dedicada a cada una de las unidades léxicas registradas. La entrada va introducida por el *lema*, también llamada *palabra-clave* o *voz-guía*. Cuando las entradas están representadas por palabras flexivas o variables, el diccionario debe representarlas mediante el lema, es decir, por «la representación gráfica lexicalizada de una unidad léxica que es objeto de descripción» (Haensch y Omeñaca, 2004, p. 46). Así, la *lematización*, sujeta a la norma de la tradición lexicográfica de cada lengua, es el sistema según el cual el lema pasa a ser la forma única que aglutina todas estas variantes de la flexión (Porto Dapena, 2002).

Por consiguiente, hay quien entiende el término *entrada* propiamente dicho, como «unidad que es objeto de artículo lexicográfico independiente en el diccionario» (Porto Dapena, 2002, p. 136) o en sentido lato, como «cualquier unidad léxica sobre la que el diccionario, sea en su macroestructura o microestructura, ofrece información» (Porto Dapena, 2002, p. 136). De este modo, podemos distinguir dos tipos de entradas: las entradas en sentido estricto y las subentradas. Las primeras son las que se lematizan, las que constituyen un enunciado de artículo, mientras que las segundas no están sometidas a lematización y son expresiones fijas<sup>25</sup>, parte de la microestructura.

---

<sup>25</sup>Podemos llamar a este tipo de expresiones *discurso repetido* en contraposición a la *técnica del discurso*, que genera expresiones libres (Coseriu, 1966, p. 195).

### 3.2.1.1. Selección de entradas

Debido a su practicidad frente a la descripción lexicográfica mediante morfemas o mone-  
mas, la *palabra* es la unidad lingüística adoptada como prototipo de las entradas del diccionario (Cf.  
Porto Dapena, J. A. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Ariel, pp. 136-137). Este término no  
siempre se utiliza con el mismo significado, por lo que nos encontramos con una clasificación; hay  
palabras *gráficas*, *fonológicas* o *de discurso* y *léxico-gramaticales* o *de sistema*. Por un lado, la *pa-  
labra gráfica* se entiende como una agrupación de letras demarcada por dos espacios consecutivos  
en blanco; por otro, la *palabra fonológica* se entiende como aquella que ha sido realizada mediante  
fonemas o sonidos en el discurso, como los trozos de discurso que representan una categoría léxico-  
gramatical; y, por último, la *palabra léxico-gramatical* es la unidad abstracta con la que se identifi-  
can las variantes de un único paradigma flexional.

Habiendo visto que la palabra, aun no limitándose a este tipo de unidad, es la unidad tomada  
como prototipo para las entradas, debemos saber que su elección está basada en diferentes criterios  
que dependen del tipo de obra lexicográfica de que se trate. Según Haensch y Werner (1982), hay  
dos tipos de criterios para su selección: los *externos* o *extralingüísticos* y los *internos* o *lingüísticos*.  
Los primeros están basados tanto en la finalidad, referida al público y a la parcela léxica, como en  
el tamaño de la obra, según el espacio disponible y en algún prejuicio de aspecto ideológico de la  
sociedad a la que va destinada y a la que pertenece el autor. Podemos incluir entre los internos o de  
orden esencialmente lingüístico, en cambio, el criterio *de frecuencia*, a partir del que se seleccionan  
aquellos vocablos con mayor frecuencia de uso. Asimismo, se encuentra entre estos el criterio de  
*corrección* o *corrección lingüística*, que admite como entradas aquellas voces legitimadas por la  
tradicción y el buen uso. Por último, incluimos entre los criterios selectivos internos el criterio *dife-  
rencial* o *de contraste* mediante el cual se incluyen en la obra lexicográfica las palabras que la len-  
gua estándar no incluye o las posee en un sentido especial (Porto Dapena, 2002).

### 3.2.1.2. Ordenación de las entradas y subentradas

El lema o la forma-clave se determina, tal y como hemos dicho con anterioridad, a partir de  
un proceso de lematización o encabezamiento. Siguiendo a Porto Dapena (2002), el lema es el que  
encabeza la entrada que, a su vez, se ordena dependiendo de los fines prácticos perseguidos por el  
diccionario. Esta ordenación puede ser alfabética, la cual es la más típica y básica, ideológica, eti-

mológica o estadística. La alfabética puede ser tanto directa, con una alfabetización desde la primera a la última letra de cada palabra-entrada, como inversa, es decir, con una alfabetización en sentido contrario. Esta ordenación es semasiológica, esto es, sirve para la decodificación del lenguaje, mientras que la ideológica sirve para su codificación. Las ordenaciones estadística y etimológica se fundamentan en la raíz de las entradas; la primera se basa en el grado de frecuencia para realizar grupos, mientras que en la segunda las palabras se agrupan dependiendo de su raíz en una familia determinada. Estas dos últimas ordenaciones se combinan con la alfabética. Porto Dapena (2002) añade a esta clasificación otro tipo de ordenación: la estructural. Aún no se ha elaborado ningún diccionario con esta ordenación, pero su función sería la de ordenar las entradas dependiendo de los rasgos semánticos de las palabras y unidades léxicas en general. Por su parte, las subentradas también se ordenan. No obstante, estas lo hacen en el interior del artículo lexicográfico de manera alfabética, separando las locuciones sustantivas de las demás expresiones fijas (Porto Dapena, 2002).

### 3.2.1.3. Criterios de clasificación de distintas obras lexicográficas

Las obras lexicográficas se clasifican, según Haensch y Omeñaca (2004), conforme a varios criterios que exponemos a continuación: la primera gran distinción que se debe hacer está entre los diccionarios *lingüísticos* y los *no lingüísticos*. Los primeros se ocupan del léxico de una o varias lenguas, estudian las palabras, mientras que los *no lingüísticos* se preocupan por el estudio de la realidad misma, esto es, estudian la realidad representada por las palabras. Así, Porto Dapena (2002) afirma que la diferenciación entre estos diccionarios se basa en la distinción signo-cosa<sup>26</sup>, respectivamente. Entre los diccionarios *no lingüísticos*, hay que remarcar las *obras enciclopédicas*. Aun teniendo ciertos aspectos en común, estas son «diccionarios de cosas», mientras que las lingüísticas son «diccionarios de la lengua». La función de las obras enciclopédicas es la de describir y explicar conocimientos humanos de manera que el usuario común las comprenda. Por consiguiente, podemos encontrarnos con *diccionarios enciclopédicos*, que funden en uno los cometidos de ambas obras. Estos no llegan a ofrecer la información sobre el uso contextual de las voces tal y como lo hace un diccionario de la lengua, pero se complementan con otros datos. No obstante, las definiciones que se ofrecen son muy diferentes –cuestión que veremos más adelante en la parte de definiciones lexicográficas (véase el apartado 3.2.2.3.)–.

---

<sup>26</sup> Cf. Rey-Debove, J. (1969). Le dictionnaire comme discours sur la chose et discours sur le signe en *Semiotica* (1, 2, pp. 185-195).

El número de lenguas también es determinativo. Puede tratarse de un diccionario monolingüe o plurilingüe. A su vez, estos últimos se subdividen en bilingües (dos lenguas) o multilingües, también llamados políglotas. Estos pueden ser tanto generales como especializados, de modismos, por la imagen o de refranes.

Las obras lexicográficas se distinguen dependiendo de su tamaño, número de volúmenes, número de páginas y número de entradas o artículos. Por otro lado, dependiendo del grupo de destinatarios, el diccionario deberá estar preparado para el usuario y sus necesidades. Su determinación variará la selección de entradas en la medida que tendrá que cumplir las funciones de un diccionario escolar, un diccionario turístico, etc. En cuanto al soporte del diccionario, este podrá ser el libro, la forma más antigua, un *fichero*, como *calculadora de bolsillo*, en CD-ROM o en línea. Algunos diccionarios impresos incluyen también un CD-ROM o su versión en línea.

Aunque todos los diccionarios por su publicación tengan un valor normativo, se distinguen entre aquellos dirigidos a cumplir esta función y entre los descriptivos. Los *diccionarios normativos* parten del ideal de la lengua, de la norma, y rechazan todo aquello que está fuera de él. En cambio, los *diccionarios descriptivos* reflejan la realidad de la lengua, incluyendo también en su material aquel que es prescriptivo.

Asimismo, nos encontramos con diferentes tipos de diccionarios dependiendo del sistema lingüístico en que estén basados. Algunos diccionarios se basan en un corpus obtenido de diferentes textos escritos y grabaciones orales espontáneas. Otros, en cambio, se basan en otros diccionarios, aprovechan sus materiales, y esto hace que carezcan de originalidad e incluso se obvian nuevas voces y se añadan las caídas en desuso. Igualmente, podemos encontrarnos con diccionarios basados en uno o varios idiolectos, es decir, en el sistema lingüístico individual de una persona.

Volviendo a la ordenación de las entradas que hemos señalado arriba, esta también determina el tipo de diccionario del que se trata. Puede ser *semasiológico*, que parte del significante, con una ordenación generalmente alfabética. Por el contrario, también puede ser *onomasiológico*, es decir, que parte del significado. Nos podemos encontrar, asimismo, con diccionarios *inversos*, *por la imagen* o *pictóricos*, *de familias de palabras* y aquellos en los que los elementos están distribuidos *por situaciones de comunicación*.

Otra de las claves para la clasificación de los diccionarios está en el léxico que se incluye. Así, nos encontramos con diccionarios *generales*, monolingües o bilingües (raramente multilingües), y diccionarios *parciales*, donde se registra solo una parte, un subconjunto, de las unidades léxicas. Según el volumen del material léxico que se incluye, podemos hacer una clasificación entre los diccionarios *integrales o exhaustivos*, que registran todo el caudal léxico de una lengua o el subconjunto de ella; los diccionarios *representativos*, que registran una gran cantidad de material léxico sin ser exhaustivo; y, por último, los diccionarios *selectivos*, con una selección reducida de unidades léxicas. Sin embargo, Porto Dapena (2002) señala que, aunque esta clasificación es posible teóricamente, en la práctica todos los diccionarios, incluidos los generales, son selectivos. Esto sucede porque es imposible inventariar todo el léxico de manera absoluta.

Dependiendo de las posibilidades de uso, nos encontramos ante diccionarios *de recepción o pasivos* (cuando está dirigido a una lengua extranjera), que sirven para la comprensión de la lengua escrita. Sin embargo, si lo que el usuario busca es generar textos, deberá acudir a los diccionarios *de producción o activos* (cuando está dirigido a una lengua extranjera). Los diccionarios didácticos corresponden a ambos tipos.

Además de diccionarios, también existen repertorios lexicográficos no autónomos y «escondidos» que no aparecen en estos, sino que, en otras publicaciones como parte de una obra literaria o trabajo lexicológico o dialectológico, en revistas especializadas a las que los lingüistas no acuden (por eso son llamados «escondidos»).

Por último, podemos clasificar las obras lexicográficas, dejando a un lado los diccionarios *por la imagen o pictóricos*, dependiendo de si incluyen ilustraciones o no. Estas pueden ser *individuales*, esto es, con un dibujo o una imagen referente a un solo artículo lexicográfico, o *colectivas*, con un dibujo o una imagen en el que se comprendan referencias a varios artículos lexicográficos.

#### **3.2.1.4. Diccionarios lingüísticos**

A continuación, veremos los tipos de diccionarios lingüísticos con los que nos podemos encontrar siguiendo la clasificación de Haensch y Omeñaca (2004). Estos diccionarios, que se ocupan del léxico propiamente dicho de una o varias lenguas, se dividen en diccionarios no generales y dic-

cionarios generales. Comenzaremos con los diccionarios generales, pasando por los no generales hasta centrarnos en los diccionarios terminológicos, que son los que nos atañen.

#### 3.2.1.4.1. Diccionarios generales

Siguiendo a Haensch y Omeñaca (2004), los diccionarios generales registran el léxico que un usuario estándar utilizará en enunciados escritos y orales. Estos diccionarios registran unidades léxicas representativas de distintos niveles lingüísticos y subconjuntos de la lengua, por lo que es totalmente heterogéneo. La selección de entradas depende de las necesidades de estos usuarios y del espacio disponible.

Encontramos entre los monolingües<sup>27</sup> el diccionario *definitorio*, el más antiguo diccionario general monolingüe; el diccionario *de uso*, caracterizado por la ampliación paradigmática y sintagmática y por ofrecer frases-ejemplo<sup>28</sup> respecto al anterior; el diccionario *de estilo*, paradigmático y sintagmático, monolingüe y bilingüe; el diccionario *escolar*, con definiciones sencillas y repleto de instrucciones para el uso de las unidades léxicas, con ejemplos e ilustraciones; y, por último, el diccionario *de español como lengua extranjera*, con características como las del diccionario escolar, pero teniendo en cuenta las dudas que un alumno no hispanohablante puede tener.

Los diccionarios generales bilingües suelen ofrecer equivalentes de unidades léxicas de la lengua origen en la lengua meta. Es un trabajo complicado debido a que pocas veces encontramos una equivalencia perfecta entre unidades léxicas de dos lenguas. Si estamos ante un diccionario español-inglés, dependiendo del usuario al que esté destinado, será un diccionario *pasivo*, que tiene como objetivo dar a entender enunciados lingüísticos españoles o contribuir a traducirlos al inglés, o un diccionario *activo*, cuyo fin es ayudar a producir un enunciado en inglés o traducir enunciados españoles al inglés. Así, el diccionario pasivo sería el adecuado para los anglohablantes, mientras que el activo sería el apropiado para los hispanohablantes.

---

<sup>27</sup> Cf. Geeraerts, 1989, pp. 287-296.

<sup>28</sup> Véase Martin, 1989, pp. 599-607.

### 3.2.1.4.2. Diccionarios no generales

Además de los diccionarios de lengua general, existen otro tipo de diccionarios centrados solamente en una parte del conjunto léxico de la lengua. Siguiendo a Porto Dapena (2002), el hecho de que se centren en una materia específica no supone que haya un mayor o menor número de entradas, sino una amplitud diferente en la esfera léxica considerada. Esto es, los diccionarios no generales se ocupan concretamente de una parte del léxico, lo que supone una demarcación previa del conjunto léxico descrito. Mientras que los diccionarios generales son autosuficientes, los diccionarios no generales no tienen esta cualidad, ya que los generales comprenden en su macroestructura aquellas palabras que emplean en la microestructura.

Estamos ante diccionarios no generales cuando hablamos, por ejemplo, de los *sintagmáticos* y los *paradigmáticos*. Los diccionarios sintagmáticos son aquellos que «tratan las unidades léxicas dependiendo del contexto en relación con las otras partes del enunciado» (Haensch y Omeñaca, 2004, p. 69). Abarcan los diccionarios *de construcción y régimen*, los *de colocaciones*, los *de locuciones y modismos*, los *de refranes*, los *de citas*, los *de frases* y los *de uso*. Los diccionarios paradigmáticos, en cambio, reúnen las unidades léxicas en paradigmas de contenido o de expresión. Se incluyen dentro de este tipo de diccionarios los *onomasiológicos*, los *de sinónimos y de ideas afines*, los *de antónimos*, los *de homónimos y parónimos*, los *de rima*, los *inversos*, los *pictóricos*, los *de gestos*, los *de familias de palabras*, los *atlas lingüísticos*.

Los diccionarios parciales a los que nos hemos referido arriba, es decir, los que registran un determinado subconjunto de unidades léxicas, tienen una subclasificación muy amplia. De hecho, comprenden, por un lado, los diccionarios que registran léxico con marca cronológica específica (diccionarios *de arcaísmos y palabras caídas en desuso*, *de neologismos*). Por otro, los que registran unidades léxicas con marca diatópica (*dialectos de España*, *variantes regionales*, *español de América*) y los que incluyen léxico perteneciente a determinados niveles lingüísticos (*del lenguaje literario*, *de la lengua hablada y del nivel subestándar*, *de insultos*). Asimismo, también hay diccionarios *de sociolectos* (argot, jergas o lenguas de grupo), *de extranjerismos*, *de dudas, dificultades e incorrecciones*, *sobre la lengua de un autor y de vocabulario de civilización*. Igualmente, hay otros que tienen una finalidad específica y se dividen en aquellos que son *gramaticales* (*de conjugación*), *diacrónicos* (*etimológicos*, *históricos*, *cronológicos*, *de dobles*, *de indigenismos y afroamericanismos*, *de elementos de formación de palabras*, *de la lengua de periodos históricos*), *ortográficos*

(de separación de sílabas), de pronunciación, de frecuencia, vocabularios fundamentales, didácticos (escolares, infantiles, del español como lengua extranjera), turísticos, de crucigramas, de siglas y abreviaturas y, por último, onomásticos (de personas, de nombres geográficos, de gentilicios). De igual modo, debemos incluir entre los diccionarios no generales los diccionarios de concordancias, los biográficos, los bibliográficos y los *sui generis*<sup>29</sup>.

#### 3.2.1.4.2.1. Los diccionarios terminológicos

Los diccionarios no generales también abarcan aquellos llamados *de especialidad* o *terminológicos*<sup>30</sup>. Estos no comprenden solamente las disciplinas de ciencia y tecnología (medicina, farmacia, matemáticas), sino que pueden estar especializados en cualquier materia como pueden ser el deporte, la pesca, la gastronomía o la filosofía.

Este tipo de diccionarios plantea un problema de clasificación previa, ya que, como señala Coseriu (1966), el léxico terminológico se organiza a la par de la realidad que representa, lo que supone una coincidencia total entre designación (relación entre el signo y la cosa) y significación (relación entre significados). En consecuencia, se podría decir que el diccionario terminológico es, al mismo tiempo, un diccionario lingüístico y no lingüístico, esto es, un estudio de las palabras y de las cosas. El vocabulario ordinario de la lengua depende de la lengua a la que pertenecen para su conocimiento. En cambio, el repertorio de especialidad hace referencia a conceptos y realidades estructuradas objetivamente, por lo que su conocimiento necesita de esas realidades (Porto Dapena, 2002). Así, se podría deducir que el único vocabulario propiamente lingüístico sería el perteneciente al habla corriente. No obstante, desde el punto de vista práctico, los diccionarios que abarcan términos técnicos son de naturaleza lingüística, ya que no existe un límite entre el vocabulario objetivo (vocabulario de especialidad) y subjetivo (vocabulario común)<sup>31</sup>.

Sin embargo, autores como Bargalló, Forgas, Garriga, Rubio, Schnitzer (2001) o Porto Dapena (2002) defienden no otorgar carácter lingüístico a todos estos diccionarios. Lo tendrán los dic-

---

<sup>29</sup> Para más información véase Haensch, G. y Omeñaca, C. (2004). *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 68-188.

<sup>30</sup> Véase Ahumada, I. (Ed.) (2002). *Diccionarios y lenguas de especialidad. V Seminario de Lexicografía Hispánica, Jaén, 21 al 23 de noviembre de 2001*. Universidad de Jaén.

<sup>31</sup> Cf. Fernández-Sevilla, J. (1974). *Problemas de lexicografía actual*. Instituto Caro y Cuervo.

cionarios cuyo fin es el estudio de este vocabulario a partir de simples definiciones, mientras que aquellos que pretenden dar conocimientos acerca de la realidad representada por ese vocabulario no gozarán de él:

Las definiciones enciclopédicas lo son antes por atender a la realidad como referente que al lugar que estas realidades (...) ocupan ya en la lengua (oración) ya en el discurso (enunciado). Si el lexicógrafo fija la mirada en esa realidad, las definiciones dejan de serlo para convertirse en exhaustivas descripciones del objeto, la cualidad o la acción. (Bargalló, Forgas, Garriga, Rubio y Schnitzer, 2001, p. 60).

De hecho, Tarp (1995) señala la excepcionalidad de aquellos diccionarios monolingües de especialidad que tienen como objetivo ser usados con la función lingüística de producción y recepción de textos, ya que la mayoría están producidos con una finalidad enciclopédica:

A considerable part of the specialized dictionaries produced today are designed as monolingual dictionaries, the major part of which aims at providing their users with some kind of encyclopedic introduction, for which reason they are often referred to as encyclopedias. Only in very rare cases does one come across specialized monolingual dictionaries intended for use in connection with the linguistic functions text production and reception (Tarp, 1995, p. 48).

En los *diccionarios especializados monolingües* la definición suele ir acompañada de una ampliación enciclopédica e ilustraciones. En cambio, los *bilingües* o *multilingües* dan solamente los equivalentes en las otras lenguas. No obstante, los plurilingües también suelen dar una definición en la lengua de partida para comprobar si las unidades léxicas equivalentes de las lenguas meta corresponden con esta. Esta terminología plurilingüe no está incluida solo en los diccionarios, sino que también en glosarios que pueden ir incorporados en boletines, revistas u hojas informativas. Esta materia suele ir en diccionarios no generales debido al gran caudal de términos que abarca. En efecto, las terminologías especializadas han incrementado de manera que no es posible incluirlas todas en un diccionario general ni dar preferencia a algunas materias respecto a otras.

### **3.2.2. Microestructura**

La microestructura del diccionario está constituida por el contenido y organización de un artículo lexicográfico. Estas informaciones y su disposición varían de un diccionario a otro dependiendo del tipo de diccionario de que se trate. No obstante, nos encontramos con características más o menos generales que vamos a exponer a continuación (Porto Dapena, 2002).

El artículo lexicográfico tiene como fin presentar las informaciones, ante todo semánticas, de una unidad léxica. De esta forma, podemos ver los artículos organizados de diferente manera. Seguiremos a Porto Dapena (2002) para presentar, por un lado, las partes del artículo lexicográfico, por otro, el discurso lexicográfico y, finalmente, la definición lexicográfica y sus tipos.

### **3.2.2.1. Partes del artículo**

Todos los artículos lexicográficos están constituidos por dos partes en su microestructura: la enunciativa (enunciado, encabezamiento, cabecera o rúbrica), compuesta por la palabra que sirve de entrada, y la informativa (cuerpo o desarrollo del artículo), información nueva referida a esa palabra. Esta última puede hacer referencia a la pronunciación, categorización, etimología y/o a la significación de la palabra-entrada.

#### **3.2.2.1.1. El enunciado y el lema**

El enunciado puede ser *monomórfico* o *polimórfico*. El primer término se refiere a aquellos enunciados formados por palabras-entrada en una única forma llamada lema, forma clave o canónica o voz-guía. En cambio, el enunciado polimórfico es aquel que aparece representado por diversas conformaciones flexionales o variantes fónicas y/u ortográficas que coexisten sincrónicamente. Tanto en los enunciados monomórficos como polimórficos, la forma que aparece en primer lugar, el lema, es la que se tiene en cuenta en la elaboración de la ordenación alfabética de la macroestructura. No obstante, en el segundo caso, podemos encontrarnos con que todas sus formas van en la parte enunciativa, con que estas están distribuidas de manera independiente en el diccionario o con todas sus formas juntas en el enunciado del artículo y aquellas que no sean el lema en el lugar alfabético correspondiente con remisión a dicho artículo.

#### **3.2.2.1.2. El cuerpo del artículo**

Aunque la parte enunciativa tiene cierto carácter informativo (sobre la existencia, ortografía o posibilidades morfológicas de la voz), la parte informativa es la que está conformada por el cuerpo del artículo. Esta última puede contener varios tipos de información:

1. **La pronunciación.** Algunos diccionarios exponen la transcripción fonética fuera del lema tras el enunciado para informar sobre su pronunciación. Suele hacerse mediante el alfabeto fonético internacional y corresponde a la palabra tomada individualmente, sin contexto. Puede ser total, es decir, de toda la voz, o parcial, donde se transcribe solo la parte de esta que pudiera ofrecer alguna duda.
2. **La categorización.** Después de la pronunciación (o del enunciado si esta estuviera incluida), se asigna una categoría gramatical (sustantivo, adjetivo, verbo, etc.) y una subcategoría (masculino, femenino, transitivo, etc.) a la forma clave, a pesar de que las definiciones lexicográficas poseen un contenido categorial idéntico que el definido.
3. **La etimología.** Los diccionarios, hoy en día también los sincrónicos, suelen dar la etimología entre paréntesis, marcando, a partir de una abreviatura, la lengua a la que corresponde el étimo.
4. **El significado.** Esta es la información sobre el contenido semántico de las palabras. Los diccionarios pueden contener dos tipos de significados: los generales o comunes, pertenecientes al dominio de todos los hablantes, y los especiales o particulares, aquellos que adquiere el vocablo en ciertos niveles, registros o variedades de la lengua en general. Estos significados suelen ir marcados mediante una abreviatura, lo que restringe su empleo a una determinada zona geográfica, lengua profesional, nivel o registro concreto. Así, nos encontramos con artículos marcados con *mil.* (milicia), *pop.* (popular), *Arg.* (Argentina)...
5. **Las autoridades o citas.** Algunos diccionarios, después de dar el significado, incluyen textos pertenecientes a la lengua escrita para ejemplificar los usos de las voces tratadas y autorizar esos usos y acepciones. Estas citas, pertenecientes a textos escritos por autoridades o inventados por el propio autor, dan el contexto a la palabra.
6. **Las expresiones fijas.** Se suelen incluir en la parte final del artículo lexicográfico a forma de subentrada las expresiones fijas de que forma parte la palabra.
7. **Otras informaciones.** Tras todos los puntos mencionados arriba, el artículo puede estar completado con información que hace referencia a otros aspectos. Estos pueden ser la sinonimia y la an-

tonimia, la aparición de la palabra, su frecuencia de uso, etc. o informaciones relacionadas con aspectos gramaticales o la sintaxis.

### 3.2.2.2. Discurso lexicográfico

Los diccionarios forman parte de un género o subgénero especial, caracterizado por su naturaleza textual, la cual es finita, es decir, basada en un mensaje que tiene una sola dirección, y metalingüística.

El *metalenguaje*, tratado desde que Jakobson<sup>32</sup> (1963) destacó la función metalingüística, es concebido como el lenguaje que representa la propia realidad lingüística. El *metalenguaje* ha sido distinguido por Coseriu<sup>33</sup> (1977, 1981), en contraposición al lenguaje primario, que representa la realidad no lingüística, entre *metalenguaje de lengua* y *metalenguaje de discurso*. El primero, llamado también *metalengua*, está formado por aquellos elementos que una lengua utiliza para la descripción lingüística. El léxico del que está constituido se llama *metaléxico* y se diferencia entre dos tipos: el *léxico metalingüístico tradicional* y el utilizado por la lingüística, el *léxico metalingüístico terminológico*.

Cuando se habla del *metalenguaje de discurso* o *metadiscurso*, se alude al uso especial que las palabras tienen de representarse a sí mismas. Al uso en que las palabras se refieren a sí mismas como vocablos citados los lógicos lo llamaron *mención*, en la Edad Media se le llamó *suppositio materialis* y otros han preferido llamarle *metalengua*, frente a las manifestaciones del lenguaje primario, cuyo empleo es llamado *uso*, *suppositio formalis* y *lengua objeto*, respectivamente. Cualquier elemento lingüístico puede representarse a sí mismo, por lo que podemos encontrarnos con léxico que no conforma ninguna estructura paradigmática y, sin embargo, responde a un uso metalingüístico perteneciente al puro discurso. Para que el *metadiscurso* sea tal, hace falta que esté compuesto, asimismo, por un *enunciado metalingüístico*, cuyo fundamento es describir la lengua o algún elemento de la misma. Este enunciado puede estar constituido por elementos que conforman el *metaléxico* y elementos que son parte del lenguaje primario en uso metalingüístico, pero esto es independiente a la naturaleza metalingüística del enunciado.

---

<sup>32</sup> Cf. Jakobson, R. (1963): *Essais de linguistique générale*. París, Minuit, (pp. 217-218).

<sup>33</sup> Cf. Coseriu, E. (1977): *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos. | Coseriu, E. (1981): *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos.

Centrándonos, ahora, en el uso metalingüístico, Porto Dapena (2002) diferencia dos tipos. Por un lado, nos encontramos con el de *representación directa*, de signo y de significante (gráfico en los textos escritos y fónico en orales) y, por otro, el de *representación indirecta*, el uso metalingüístico *del significado*. Esta diferencia podría equivaler a la que propone Rey-Debove<sup>34</sup> (1967) de *segunda metalengua* y *primera metalengua* o la de M. Seco<sup>35</sup> (1987) *segundo enunciado* o *metalengua de signo* y *primer enunciado* o *metalengua de contenido*. Esta correspondencia no coincide del todo, ya que en la propuesta de Rey-Debove y Seco se denomina *metalengua de signo* a la que conforman aquellas indicaciones que se ocupan de los aspectos que no forman parte del propio significado de la voz a definir, mientras que la de Porto Dapena hace referencia a la mención directa de la palabra. El único uso metalingüístico que podría coincidir sería el de *significado*. No obstante, la correspondencia no es tal, ya que Porto Dapena se refiere a la misma palabra utilizada para representar su propio significado cuando utiliza este término y, Rey Desove y M. Seco, en cambio, aludirían a la definición de su significado cuando se refieren a primera metalengua, primer enunciado o metalengua de contenido.

De esta manera, el artículo lexicográfico podría interpretarse como un texto metalingüístico compuesto por el *componente temático*, la entrada, representada a partir del uso metalingüístico de signo y por el *componente remático*, representado por las diferentes informaciones contenidas en él. Estos enunciados lexicográficos que representan el componente informativo del diccionario pueden estar compuestos por datos referidos a la entrada como unidad lingüística, en cuyo caso serán denominados *enunciados léxicos metalingüísticos*, o por datos referentes a la realidad de la palabra entrada, en cuyo caso serán *enunciados léxicos lingüísticos*. Por consiguiente, las definiciones enciclopédicas o referidas a cosas carecen totalmente de la función metalingüística. No obstante, hay que tener en cuenta que el hecho de estar referido a una palabra-entrada hace metalingüístico un enunciado lexicográfico, aun pudiendo estar compuesto por elementos que pueden serlo o no.

---

<sup>34</sup> Cf. Rey-Debove, J. (1967): "La définition lexicographique: bases d'une typologie formelle." *Travaux de Linguistique et de Littérature*. Estrasburgo, Centre De Philologie Et De Littératures Romanes De L'université De Strasbourg (vol. 1, p. 143).

<sup>35</sup> Cf. Seco, M. (1987): "Problemas formales de la definición", en *Estudios de lexicografía española*. Madrid, Paraninfo, (p. 15 y ss).

### 3.2.2.3. La definición lexicográfica

#### 3.2.2.3.1. Principios que rigen la definición

Siguiendo a Porto Dapena (2002), para que una definición sea correcta debe cumplir varios requisitos: el principio de equivalencia, el de conmutabilidad, el de identidad categorial, el de análisis, el de transparencia y el de autosuficiencia.

El primero, el que tiene el carácter más general de entre ellos, consiste en que el *definiens* (la parte informativa) deberá contener el *definiendum* (la parte enunciativa) al completo; será necesaria una equivalencia tanto en extensión como en comprensión. Este principio necesita de dos requisitos para su cumplimiento: del de conmutabilidad, es decir, la posibilidad de intercambiar el *definiens* y el *definiendum* en cualquier contexto; y el de identidad categorial, que supone que ambas partes del artículo lexicográfico deben pertenecer a la misma categoría gramatical. Los principios de análisis comprenden el de transparencia y el de autosuficiencia. El primero consiste en que la definición deberá estar constituida por una frase compuesta por componentes que mostrarán un aspecto del *definiendum* a partir de palabras más comprensibles. El de autosuficiencia, en cambio, exigirá que todas las palabras por las que está formada la definición formen parte asimismo de la macroestructura del diccionario.

### 3. 2. Tipos de definición lexicográfica

A pesar de que la definición lexicográfica más común es la conceptual perifrástica, podemos encontrarnos, en un mismo diccionario, con diversos tipos de definición además de la lingüística: la enciclopédica, la cual se centra en describir las realidades descritas por las palabras; la teológica, la cual caracteriza el objeto por su finalidad; la genética, la cual lo caracteriza por su origen; y, la ostensiva o mostrativa, la cual coloca el referente, por su naturaleza gráfica, fotográfica o ilustrada, en lugar del *definiens* como componente de este (2002).

Centrándonos, ahora, en la lingüística, también hace falta hacer una clasificación. Hay dos tipos esenciales: la conceptual, elaborada, según lo explicado arriba, en primera metalengua o metalengua de contenido y la funcional, formulada en la segunda metalengua o metalengua de signo. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, el tipo de metalengua que se prioriza para realizar la

composición del *definiens* es la primera o la de contenido, por lo que se considera, la definición conceptual, la propiamente la lexicográfica. Por otro lado, la funcional es la que es empleada cuando el *definiendum* carece de significado propiamente léxico; este es definido desde el punto de vista de su funcionamiento gramatical (funcional morfosintáctica), contextual (funcional contextual) o pragmático (funcional pragmática). Asimismo, podemos encontrarnos con definiciones de tipo híbrido, es decir, que contienen información tanto conceptual como funcional, cosa que ocurre con asiduidad en las definiciones funcionales contextuales.

La definición de tipo conceptual puede dividirse, asimismo, en dos tipos: la sinonímica o parasononímica, constituida por un sinónimo del *definiendum*, y la perifrástica, formada por una frase o sintagma. La primera se subdivide en la sinonímica o parasononímica simple y la compleja, conformada por un solo sinónimo o por varios, respectivamente. Además, podemos encontrarnos con definiciones mixtas, es decir, conformadas por un sinónimo y una definición perifrástica. Aun pudiendo parecerlo, no es posible interpretarla como una definición perifrástica, ya que los elementos que verdaderamente definen el *definiendum* vienen dados solamente por la primera palabra del *definiens* siendo, el resto de los componentes, parte del contorno definicional. Este tipo de definiciones son las denominadas definiciones pseudoperifrásticas.

Por su parte, la definición perifrástica, la preferible, ya que es la que cumple el principio de análisis, también puede subclasificarse en diferentes clases: la sustancial, que responde a la pregunta de “qué es el *definiendum*” mediante un sintagma endocéntrico; la relacional, la cual relaciona una palabra de la lengua con el definido mediante un sintagma exocéntrico, es decir, mediante un transpositor; y la morfosemántica, que realiza una correspondencia total o parcial de los componentes del *definiens* y del definido.

Refiriéndonos, por último, a la definición sustancial, la más frecuente en los diccionarios, podemos subdividirla en las incluyentes positivas y negativas, las excluyentes, las participativas, las aproximativas y las aditivas. Las primeras, referentes de la definición lexicográfica, están constituidas por un género próximo (archilexema) y por una diferencia específica que concreta el significado de este. En el caso de las positivas el incluyente lógico o archilexema no tiene sentido negativo, mientras que en las negativas sí. No obstante, hay que tener cuidado con no confundir estas últimas con las de tipo excluyente, puesto que, mientras que en las sustanciales negativas la negación viene dada por el archilexema, en las excluyentes la definición radica en negar un antónimo del *definiendum*.

*dum*. La característica distintiva de la participativa o metonímica consiste en que el núcleo de esta no es un sintagma formado por un archilexema, sino por una palabra de sentido general o sentido distributivo. De este último tipo de definición forma parte también la de tipo serial, caracterizada por señalar el orden que el *definiendum* ocupa dentro de un conjunto. Las aproximativas, en cambio, se diferencian por señalar aproximación o semejanza. Por último, las sustanciales aditivas son aquellas que analizan el significado mediante la asociación de varios lexemas y son, sintácticamente, copulativas.

### 3.3. Análisis de las fuentes

Tal y como hemos dicho en el punto 3.1., a continuación, realizaremos un análisis de las fuentes partiendo de lo que hemos llamado *macroestructura* y los criterios que diferencian unas obras lexicográficas de otras.

Todas las fuentes de las que partimos son diccionarios *de especialidad o terminológicos*. Se trata de diccionarios parciales o selectivos, es decir, registran solamente un subconjunto de las unidades léxicas, en este caso, centradas en la música. Los cinco diccionarios son monolingües y semasiológicos, es decir, parten del significante a partir de una ordenación alfabética. El soporte, debido a la época de su elaboración, es el libro. No obstante, hemos podido encontrar su contenido escaneado en línea.

La extensión de estos diccionarios es más reducida a la de los diccionarios generales. El *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Fargas y Soler (1852) tiene 253 páginas, mientras que el *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Melcior (1859) está compuesto por 458. El *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de Parada y Barreto (1868) tiene 427 páginas y, en cambio, el *Diccionario técnico de la música* de Pedrell (1894) 541. El *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Lacal de Bracho (1899) es el más extenso, con 617 páginas.

Además del cuerpo, el diccionario de Fargas y Soler (1852) está compuesto por un prólogo y un índice de abreviaturas utilizadas en la música, es decir, no son utilizadas como marcas en el diccionario. El repertorio de Melcior (1859) contiene, a parte de una pequeña biografía del autor,

una dedicación al presbítero Hilarión Eslava y el un prólogo al principio de la obra, incluye también diferentes tablas e ilustraciones explicativas sobre los diferentes instrumentos, el solfeo, la armonía y el análisis musical al final de la misma (a partir de la p. 447). Por su parte, la obra de Parada y Barreto (1868) incluye un prólogo y fe de erratas al principio de la misma, mientras que la de Pedrell (1894) contiene, después del cuerpo de la obra, un suplemento que incluye adiciones a aquellas voces que van acompañadas de la forma (*ad*) o (*addenda*) en el cuerpo del diccionario. Este último también está ordenado de manera semasiológica y alfabética. El diccionario de Lacal de Bracho (1899) cuenta a principio de la obra, además de con un retrato de la autora, con un proemio y una lista de abreviaturas empleadas en el diccionario. Este índice no es como el incluido por Fargas y Soler (1852), que, tal y como hemos mencionado, se trata de un índice de abreviaturas musicales independientes al cometido lexicográfico. Esta obra lexicográfica termina, al igual que la de Pedrell (1894), con un anexo de 4 páginas con el título de *Adición* (pp. 597-600) ordenado semasiológica y alfabéticamente. Este apéndice registra rectificaciones y «algunos sucesos acaecidos mientras se imprimía esta obra» (Lacal de Bracho, 1899, p. 6).

Refiriéndonos ahora al sistema lingüístico en el que se han basado estos diccionarios, Fargas y Soler (1852) asegura no haber seguido ningún plan ni redacción de los artículos de otros diccionarios, aunque haya tenido en cuenta muchos de ellos<sup>36</sup>. De hecho, ha seguido un plan propio porque los diccionarios revisados eran incompletos y poco exactos. Por su parte, Melcior (1859) justifica su obra en que hasta el diccionario de Fargas y Soler (1852) –aun siendo diminuto– no ha habido obra lo suficientemente extensa que trate la disciplina de la música. En este caso, el autor ha tenido noticia de los mismos diccionarios y escritos que Fargas y Soler y, sin haberse sujetado a ningún autor en concreto, ha escogido los artículos lexicográficos que más acorde van con las teorías de la música en el momento en el que escribe la obra. Defiende la idea de que un diccionario siempre va a ser una compilación de las obras que se han escrito sobre la disciplina y nunca una obra totalmente original:

Un diccionario no puede ser una obra original, sino una recopilacion de todas las obras que se hayan escrito en la ciencia ó arte que comprende, y bajo este punto de vista he redactado el presente con presencia de los tratados de música de mas nombradía, tanto antiguos como modernos, y tanto nacionales como extranjeros, transcribiendo en sus artículos cuanto han dicho de mejor sus autores. (Melcior, 1859, p. 5)

---

<sup>36</sup> Los diccionarios de Tinctoris (1470), Brossard (1703), Rousseau (1768), Castil-Blaze (1645-1855), Fétis (1837), Moreali (1841), Gianelli (1830), Lichtenthal (1836) y Escudier (1854).

Tal y como señala Parada y Barreto (1868) en el prólogo de su diccionario, a la hora de elaborar su obra, tiene noticia de obras lexicográficas especializadas en la música elaboradas en otros países y pretende alcanzar el mismo objetivo que estas obras en la lengua española y, así, elevar a España a la cultura y civilización de esos países. La información que comprende su obra viene de libros puramente didácticos, por lo que su obra no solo ofrece una definición de las voces, sino que también ofrece una enseñanza más completa. Además de la fijación por este tipo de obras, el autor ha tenido en cuenta también, además las obras de Fargas y Soler (1852) y Melcior (1859), los diccionarios de los que se han valido ellos a la hora de realizar los suyos y las obras de Hilarion Eslava. Por su parte, Lacal de Bracho (1899) ha tenido en sus manos las mismas obras que Fargas y Soler (1852) y Melcior (1859), que asegura que han enseñado mucho. No obstante, respalda la elaboración de su obra en que las publicaciones extensas son de mucho coste y las económicas muy deficientes. Así, esta autora acumula en su diccionario datos de diferentes obras costosas y las dispone de manera útil para el lector.

Los diccionarios de especialidad suelen ir acompañados a menudo de ilustraciones. Entre las fuentes seleccionadas, dos de los diccionarios cumplen esta cualidad: el de Pedrell (1894) y el de Melcior (1859). El *Diccionario técnico de la música* de Pedrell (1894) acompaña algunas de las entradas que constituyen el cuerpo con ilustraciones. Este es el caso de la que acompaña la entrada *nablio* mostrando el instrumento al que es referido con la misma (p. 306). El diccionario de Melcior (1859) también incluye, no tanto imágenes o dibujos, sino tablas referidas al solfeo y a la escritura musical (pp. 97, 110, 187, etc.).

En cuanto a la cuestión que concierne al carácter lingüístico o no lingüístico de este tipo de diccionarios, Luisa Lacal defiende la idea de que un diccionario terminológico o de especialidad no debe comprender el análisis y la enseñanza de todas las teorías, ya que son las obras didácticas las que deberían ocuparse de eso. Apoya que este tipo de diccionarios indiquen las leyes fundamentales de la disciplina en la que están especializados, pero las definiciones y explicaciones deben ser precisas.

Á los que consideren concisas las explicaciones contenidas en este libro, he de recordarles que un diccionario técnico, aunque indique las leyes fundamentales de la ciencia ó arte á que se refiere, no puede abarcar el completo estudio de las teorías; eso corresponde á las obras didácticas de cada rama ó especialidad (Lacal de Bracho, 1899, p. 7).

A pesar de esto, el diccionario tiene un carácter enciclopédico muy marcado, ya que pretende dar conocimientos más allá de la función de producción y comprensión de textos. Por otro lado, Melcior (1859) defiende la idea de que las voces de la ciencia no deben ser simplemente definidas, sino que la definición debe ser acompañada por una explicación para que el lector reciba un conocimiento perfecto de lo esencial de cada artículo lexicográfico. Como podemos ver, no hay un acuerdo en la elaboración de estos diccionarios, ya que su naturaleza científica los hace tener una finalidad enciclopédica y los aleja del carácter lingüístico.

## **4. ANÁLISIS DE DATOS**

A continuación, realizaremos el análisis de los artículos de ciertas voces del ámbito musical en cada uno de los diccionarios seleccionados basándonos en criterios extraídos de la idea de *microestructura* que hemos desarrollado en el punto 3.2.2.. Así, organizaremos este apartado de forma que se expondrán, primeramente, los criterios y, seguidas, las voces seleccionadas para terminar, finalmente, con los resultados que ha deducido la aplicación de los criterios en estas voces.

### **4.1. Criterios**

Tal y como veníamos diciendo, los criterios que han sido escogidos para realizar el análisis concerniente han sido extraídos de la noción de *microestructura* que defiende Porto Dapena (2002) y vemos presentada con anterioridad (apartado 3.2.2.). De esta forma, hemos dividido el análisis en dos partes. La primera será relativa a las partes del propio artículo y la segunda a la configuración de la propia definición.

#### **4.1.1. Partes que constituyen el artículo lexicográfico**

Comenzando por el tipo de enunciado, tendremos que determinar si se trata de un enunciado *monomórfico*, es decir, conformado por una sola forma –el lema–, o *polimórfico*, representado por diversas configuraciones flexionales o variantes fónicas y/u ortográficas.

Seguiremos con los componentes del cuerpo del artículo. Hay que tener en cuenta que, dada la incoherencia a nivel lexicográfico que hubo a la hora de realizar estas primeras obras en español entorno a la disciplina musical, la parte informativa puede aparecer tanto integrada como separada

de la definición y no tal y como estamos acostumbrada a verla, seguida del enunciado. Además de esto, puede que el mismo diccionario conforme alguno de sus artículos con algunos de los datos y no los incluya en otros.

De esta forma, valoraremos si los artículos que vamos a estudiar están constituidos por diferentes tipos de informaciones. Se encuentran, entre las posibles partes informativas: la *pronunciación*, es decir, la transcripción fonética del enunciado; la *categorización*, la categoría y subcategoría gramaticales; la *etimología*, la lengua de la que proviene el étimo; el *significado*, representado por *marcas* de diferentes tipos entre las que se encuentran la de *transición semántica* –la que señala el “desplazamiento semántico que un significado de la palabra-entrada puede suponer en relación con otro dentro del artículo lexicográfico correspondiente” (Porto Dapena, 2002: 254)–, la de tipo *diastemático*, que se divide en *diacrónicas* o *temporales* –indicadoras de la antigüedad de la palabra y de su grado de uso en la actualidad–, *diatópicas* –que señalan la localización geográfica de la voz–, *diastráticas* o *diafásicas* –“referentes a sociolectos y estilos o registros de la lengua” (Porto Dapena, 2002, p. 263), entre las que también se encuentran las marcas *técnicas* o *terminológicas*–, o de tipo *connotativo*, de valoración o actitud por parte del hablante a la hora de emplear la unidad léxica en cuestión<sup>37</sup>; las *autoridades* o *citas*, textos pertenecientes a la lengua escrita para ejemplificar el uso de las voces tratadas (debe tenerse en cuenta que en el caso de la música puede tratarse de obras musicales en las que se aplique la técnica definida –en casos como *alzapúa* o *arpeggio* en la guitarra– o cuya tipología es la definida –*sonata* o *trío*–); las *expresiones fijas*, que van en la parte final del artículo que forma una palabra, que, en el caso de la música, puede tratarse de subacepciones formadas por tipologías de la palabra definida, como las posibles subacepciones *acorde mayor* o *acorde disminuido* en la entrada *acorde*; por último, el artículo lexicográfico puede terminar con *otras informaciones* de tipo sinónimo o antónimo, incluso con aspectos relacionados con la gramática o la sintaxis.

#### 4.1.2. Tipos de definición lexicográfica

Las definiciones lexicográficas pueden ser de diferente tipo. Se encuentran entre ellas la de tipo *lingüístico*, que más tarde matizaremos; la *enciclopédica*, centrada en describir las realidades descritas por las palabras; la *teológica*, que caracteriza el objeto por su finalidad; la *genética*, que lo

---

<sup>37</sup> Para más información véase «2. La marcación» en Porto Dapena, 2002, pp. 249-265.

caracteriza por su origen; y la *ostensiva* o *mostrativa*, que coloca al referente, debido a su naturaleza gráfica, fotográfica o ilustrada, en lugar del *definiens* como componente de este.

Las definiciones lingüísticas las podemos dividir en las de tipo *conceptual* (primera metalengua) y *funcional* (segunda metalengua). Las de tipo funcional pueden ser *morfosintácticas* –definidas desde el punto de vista de su funcionamiento gramatical–, de tipo *contextual* –desde el punto de vista de su empleo en un contexto preciso– y de tipo *pragmático* –desde el punto de vista de la puesta en práctica de la palabra–. Nos encontraremos muchas veces con definiciones de tipo *híbrido*, que comiencen con una expresión de tipo funcional (*nombre de*) que sirva de marco para una definición conceptual<sup>38</sup>.

La clasificación que debe hacerse con las de tipo *conceptual* es más minuciosa. Hay, para empezar, una clasificación general que se hace entre las *sinonímicas* o *parasinonímicas*, conformadas por un sinónimo como *definiendum*, y las *perifrásticas*, formadas por un sintagma o una frase. Las primeras se dividen en *simples* y *complejas* dependiendo de si están compuestas por un solo sinónimo o varios, respectivamente. Hay que tener en cuenta que existen las definiciones *pseudoperifrásticas*, aquellas conformadas por un sinónimo (o varios) y un *contorno definicional*, es decir, por rasgos contextuales que no hacen la definición perifrástica, sino que precisan el contexto del sinónimo con el que es definida la voz. Así, podríamos separar estas dos partes en el *enunciado parafrástico*, que se trata del enunciado que presenta los rasgos inherentes de la voz definida, y en el *contorno*, que presenta los contextuales.

La definición conceptual, como veníamos diciendo, puede ser también *perifrástica*. Esta se divide, a su vez, en *sustanciales*, que responden a “qué es el *definiendum*” mediante sintagmas endocéntricos, en *relacionales*, que relacionan una palabra de la lengua con el definido mediante un sintagma exocéntrico y en *morfosemánticas*, con una correspondencia total o parcial entre los componentes del *definiens* y los del *definiendum*.

La definición de tipo sustancial se puede subdividir, por un lado, en las *incluyentes positivas* y *negativas*. Las primeras de ellas, que constituyen el tipo ideal de definición lexicográfica, llamadas también *hiperonímicas*, están conformadas por un archilexema (género próximo) y una diferen-

---

<sup>38</sup> Rey-Debove (1967) tacha estas expresiones introductorias como «parásitas».

cia específica que concreta el significado del primero. Las negativas, en cambio, están compuestas de la misma forma, pero el incluyente lógico posee sentido negativo. Por otro lado, nos encontramos con las sustanciales *excluyentes* o *antonímicas*, que son negativas, pero su negación viene dada por una partícula negativa en forma de exclusión que niega el antónimo del *definiendum*. Por su parte, la *participativa* o *metonímica* está constituida por una palabra de sentido general (*parte, órgano*) y la *aproximativa* o *analógica* por una voz que indica semejanza (*especie de*). Finalmente, nos encontramos con las *aditivas*, que definen el *definiens* mediante la asociación de varios lexemas de forma copulativa.

Después de haber descrito los criterios que vamos a seguir y las partes del artículo lexicográfico que vamos a analizar en especial, continuaremos con la presentación de las voces que van a conformar el corpus a partir del cual realizaremos el análisis.

#### 4.2. Selección del corpus

Las voces que debían ser seleccionadas debían pertenecer al ámbito musical. A partir de ahí, teniendo en cuenta que los diccionarios ya escogidos como fuente iban a ser cinco, decidimos delimitar el número de voces obtenido de cada diccionario a diez, para que el número total de definiciones fuera cincuenta y poder hacer, de esta manera, un análisis apropiado y, a su vez, pertinente.

Las unidades léxicas debían ser de tipo general, no muy específicas, para que todos los diccionarios pudieran incluirlas entre sus páginas. Igualmente, queríamos que tocaran diferentes perspectivas de la música. De esta forma, vemos que el corpus está compuesto por las siguientes palabras:

- |                    |                      |                     |                     |                   |
|--------------------|----------------------|---------------------|---------------------|-------------------|
| - <i>Cadencia.</i> | - <i>Concertino.</i> | - <i>Dominante.</i> | - <i>Pizzicato.</i> | - <i>Síncopa.</i> |
| - <i>Coda.</i>     | - <i>Diminuendo.</i> | - <i>Fuga.</i>      | - <i>Semitono.</i>  | - <i>Sordina.</i> |

Las voces *cadencia*, *dominante* y *semitono* pertenecen a la armonía, parte de la teoría musical. Asimismo, *síncopa* pertenece a la parte rítmica. Las voces *diminuendo* y *pizzicato* las veremos señalizadas en las partituras; se trata de técnicas o maneras de tocar los instrumentos. Asimismo, la voz *coda* podremos verla también señalizada en las partituras, pero puede hacer referencia igualmente a un tipo de obra musical, al igual que la voz *fuga*. *Sordina* es un objeto, voz con la que salimos, de alguna manera, de la teoría musical, al igual que con *concertino*, que hace, en su acepción más común, alusión a una persona.

### 4.3. Análisis del corpus

El análisis se ha hecho, tal y como hemos mencionado a la hora de presentar los criterios, en dos partes. Por un lado, se ha determinado qué tipo de enunciado compone el artículo lexicográfico y por qué informaciones está constituido (véase apartado 4.1.1.). Para ello, hemos configurado una tabla, que vamos a mostrar a continuación, en la que se presentarán los datos voz a voz y diccionario a diccionario:

DICCIONARIO	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
Voz	Monomórfico / Polimórfico	Sí / No	Sí / No	Sí / No Integrada / Separada Con traducción / Sin traducción	Sí (¿cuál?) / No	Sí / No	Sí / No	Sí (¿cuál?) / No

Tabla 0. Muestra.

Cuando la voz cuente con más de una entrada, cada una de ellas se mostrará en la tabla acompañada de un número arábigo en orden de aparición. Así, por ejemplo, si la voz *cadencia* cuenta con más de una entrada, la veremos representada en dos filas diferentes de la siguiente manera: *cadencia1* y *cadencia2*.

Por otro lado, mostraremos cuáles son los tipos de definiciones que componen los artículos para cuya determinación hemos seguido los criterios expuestos en el apartado 4.1.2.. Presentaremos los resultados en orden alfabético, es decir, en el mismo orden en el que aparecen en los diccionarios.

Presentaremos el análisis de las voces según el orden cronológico de la composición de cada diccionario. De esta manera, comenzaremos por el *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos musicales antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Antonio Fargas y Soler (1852) y seguiremos con el *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Carlos José Mecior (1859). Después, expondremos los datos extraídos del *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la mú-*

sica de José Parada y Barreto (1868) y, seguidamente, los del *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell (1894). Para terminar, mostraremos los del *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal de Bracho (1899).

#### 4.3.1. Fargas y Soler (1852)

El *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Antonio Fargas y Soler (1852) incluye todas las voces excepto *concertino*. Igualmente, la voz *cadencia* la vemos en dos entradas y el significado de la voz conocida como *síncopa* aparece bajo la voz *síncope*, que hemos tomado como válida. Así, exponemos, a continuación, la tabla que refleja las partes por las que está constituido cada uno de los artículos lexicográficos (véanse anexos I-X):

FARGAS Y SOLER	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Cadencia1</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada + traducción directa	Marca ténica: Significados que pertenecen a la música, aunque es evidente.	No	No	Remisión a la palabra <i>trino</i> ; se dice que se emplea impropiaemente con su mismo significado.
<b>Cadencia2</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Coda</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada + traducción directa	No	No	No	Explicativas
<b>Concertino</b>	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Diminuendo</b>	Polimórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Dominante</b>	Monomórfico	No	No	No	No	Ejemplo no lingüístico	No	No
<b>Fuga</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Remisión a otras palabras
<b>Pizzicato</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada + traducción directa	No	No	No	Abreviación: <i>pizz.</i>
<b>Semitono</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Clasificación en cuanto a la práctica por las discordias entre las teorías

FARGAS Y SOLER	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
Síncopa(e)	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Sinónimo: <i>nota sincopada</i> Remisión a <i>ligadura</i>
Sordina	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	-

Tabla 1. Fargas y Soler (1852).

Seguidamente, realizaremos el análisis que determinará los tipos de definiciones que constituyen los diferentes artículos lexicográficos que vamos a estudiar. Para ello, iremos exponiendo el tipo de definición de que se trata en el caso de cada voz en el mismo orden que en la tabla superior:

### 1. *Cadencia*:

Nos encontramos la voz *cadencia* en dos entradas diferentes; la primera se entiende como nombre general y la segunda como la referente al nombre como propio. La primera entrada está constituida por, según se dice en el mismo artículo, tres significados diferentes, aunque nos encontramos con cuatro. Se puede entender que la 1.<sup>a</sup> y la 2.<sup>a</sup> acepción constituyen una sola, ya que ambas han adquirido su significado por la etimología de la palabra, tal y como se señala antes de comenzar con la primera definición (véase Anexo I).

#### 1.1. *Cadencia*1:

1.1.1. 1.<sup>a</sup> *acepción*: de tipo híbrido. Viene introducida por una oración de tipo funcional que sirve de marco («expresiones parásitas» para Rey-Debove) y acompañada de una de tipo pseudoperifrástico con contorno.

1.1.2. 2.<sup>a</sup> *acepción*: de tipo híbrido. Comienza con una definición de tipo funcional que sirve de marco acompañada de una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva (o hiperonímica).

1.1.3. 3.<sup>a</sup> *acepción*: se hace una definición sinonímica, se alude al sinónimo *fermata*. Después, se aclara mediante una definición de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva (“una série de pasos de fantasía”) a la que acompaña un contorno contextual integrado heterogéneo: “que un instrumentista... acabar una pieza”.

1.1.4. (+) 4.<sup>a</sup> *acepción*: de tipo híbrido. Compuesta por una funcional que sirve de marco y una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva con contorno contextual integrado heterogéneo.

1.2. *Cadencia*<sup>2</sup>: se trata de una definición híbrida. La constituyen una funcional que sirve de marco y una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva acompañada, asimismo, de un contorno contextual integrado heterogéneo (véase Anexo II).

2. *Coda*: se trata de una definición híbrida. Comienza con un marco de tipo funcional y le sigue una definición de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Viene acompañado de un ejemplo de tipo didáctico (véase Anexo III).

3. *Dim. ó Diminuendo*: se trata de una definición funcional pragmática (véase Anexo IV).

4. *Dominante*: se trata de una definición de tipo híbrido. Compuesta por un marco de tipo funcional y seguida de otra conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva con un contorno en exceso. Además, se ofrece el razonamiento junto a ejemplos didácticos que no tienen que ver con el uso de la palabra, sino con el concepto real de la misma (véase Anexo V).

5. *Fuga*: se trata de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Le sigue un contorno heterogéneo integrado que podría interpretarse como enciclopédico, por lo que podría describirse como una definición enciclopédica (véase Anexo VI).

6. *Pizzicato*: definición funcional pragmática (véase Anexo VII).

7. *Semitono*: se trata de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Incluye un dato enciclopédico en forma de adición. Esto es una explicación enciclopédica; didáctica. Las subacepciones *semitono mayor* y *semitono menor* están compuestas por definiciones genéticas. Además, se incluyen datos enciclopédicos (véase Anexo VIII).

8. *Síncope* (véase Anexo IX):

8.1. 1.<sup>a</sup> *definición*: conceptual sustancial perifrástica incluyente positiva acompañada de una explicación enciclopédica.

8.2. 2.<sup>a</sup> *definición*: híbrida. Comienza siendo funcional y la acompaña una conceptual perifrástica relacional. Le sigue una explicación teórica.

9. *Sordina* (véase Anexo X):

9.1. 1.<sup>a</sup> *definición, general*: conceptual sustancial perifrástica incluyente positiva acompañada de una definición teológica (de finalidad).

9.2. 2.<sup>a</sup> *definición, específica de clarinete y oboe*: conceptual perifrástica aproximativa/analógica.

9.3. 3.<sup>a</sup> *definición, trompa*: enciclopédica.

9.4. 4.<sup>a</sup> *definición, piano*: teológica.

#### 4.3.2. Melcior (1859)

A continuación, expondremos los datos extraídos del *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Carlos José Mecior (1859). En este caso, la palabra que no viene incluida en el diccionario es *sordina*. Por otro lado, la voz *cadencia* sigue teniendo dos entradas independientes. Veamos, en la siguiente tabla, que partes informativas constituye cada artículo (véanse anexos XI-XX):

MELCIOR	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Cadencia<sup>1</sup></b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Tipos de cadencias	Remisión a <i>trino</i>
<b>Cadencia<sup>2</sup></b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Enseñanzas
<b>Coda</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada+ traducción directa	No	No	No	No
<b>Concertino</b>	Monomórfico	No	No	Sí	Diatópica integrada: "en Italia"	No	No	No
<b>Diminuendo</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	No	No	Manera en la que se suele escribir
<b>Dominante</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Historia del propio término

MELCIOR	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Fuga</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada+ traducción directa	No	No	Tipos de fugas	Muchas informaciones no lexicográficas
<b>Pizzicato</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada+ traducción directa	No	No	No	Uso
<b>Semitono</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Tipos	No
<b>Síncopa</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Sordina</b>	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 2. Melcior (1859).

Como vemos, el diccionario de Melcior no incluye entre sus enunciados los polimórficos, a diferencia de Fargas y Soler (1852), cuya entrada *diminuendo* está compuesta por un enunciado polimórfico. No obstante, en general, los datos que se ofrecen a nivel de artículo lexicográfico son parecidos. Veamos, ahora, por qué tipo(s) de definición está constituida cada una de las entradas:

## 1. *Cadencia*:

### 1.1. *Cadencia*<sup>1</sup> (véase Anexo XI):

1.1.1. *1.ª acepción*: híbrida. Comienza con un marco funcional “es la...” referido a la palabra, acompañado de una definición conceptual sustancial perifrástica incluyente positiva. A continuación, se definen los tipos de cadencias, formando, cada una de ellas, una subacepción.

1.1.1.1. *Cadencia melódica*: definición enciclopédica con una subdivisión de tipos de cadencias melódicas.

1.1.1.2. *Cadencia armónica*: definición pseudoperifrástica. A continuación, le sigue una definición enciclopédica.

1.1.1.3. *Cadencia perfecta*: pseudoperifrástica. A continuación, le sigue una definición enciclopédica.

1.1.1.4. *Cadencia interrumpida*: enciclopédica.

1.1.1.5. *Cadencia rota*: enciclopédica.

1.1.1.6. *Cadencia plagal*: pseudoperifrástica, seguida de una enciclopédica.

1.1.2. *2.ª acepción*: comienza con el contorno (“en el canto...”) y le sigue una definición híbrida, que comienza con una funcional y le sigue una conceptual sustancial incluyente positiva. A continuación, se ofrece un sinónimo, *trino*, y se hace una re-

misión a la entrada, junto a una explicación sobre su funcionamiento (enciclopédica). Para terminar, se dan dos tipos de cadencias (*llena y rota*) a modo de subacepción y se explica su funcionamiento (enciclopédica).

1.2. *Cadencia*<sup>2</sup> (véase Anexo XII): definición conceptual sustancial perifrástica incluyente positiva y, finalmente, enciclopédica.

2. *Coda* (véase Anexo XIII):

2.1. 1.<sup>a</sup> *acepción*: definición funcional, seguida de un contorno integrado heterogéneo que precede una pseudoperifrástica (sinónimo + contorno integrado heterogéneo). El resto de la definición es enciclopédica.

2.2. 2.<sup>a</sup> *acepción*: aparece integrada en la primera (“también...”). Definición enciclopédica y teológica. Se explica su funcionamiento.

2.3. 3.<sup>a</sup> *acepción*: Funciona de igual manera que la 1.<sup>a</sup> de esta misma entrada. Comienza con una definición funcional, seguida de un contorno integrado heterogéneo al que sigue una definición pseudoperifrástica compuesta por un sinónimo y un contorno integrado heterogéneo.

3. *Concertino* (véase Anexo XIV): definición híbrida. Comienza con una definición funcional que hace de marca seguida de una pseudoperifrástica.

4. *Diminuendo* (véase Anexo XV): definición funcional pragmática.

5. *Dominante* (véase Anexo XVI): definición híbrida. Comienza con una funcional y la sigue una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con la historia del propio término y datos enciclopédicos.

6. *Fuga* (véase Anexo XVII): definición híbrida. Funcional, junto a una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva seguida de contorno integrado heterogéneo. Es, verdaderamente, un artículo totalmente enciclopédico en su totalidad.

7. *Pizzicato* (véase Anexo XVIII): definición funcional pragmática.

8. *Semitonio* (véase Anexo XIX): definición híbrida. Comienza siendo enciclopédica porque se aplica a la realidad que señala el término, no al propio término: “es...”. Le sigue una definición de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva con contorno integrado heterogéneo. Los tipos (*mayor, menor, máximo, mediano, mínimo*) que se definen están compuestos por definiciones enciclopédicas.

9. *Síncope* (véase Anexo XX): compuesta por dos definiciones.

9.1. 1.<sup>a</sup> definición: híbrida. Funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

9.2. 2.<sup>a</sup> definición: híbrida. Funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Finalmente se completa con una de tipo enciclopédico: se explica su función y cómo la cumple.

#### 4.3.3. Parada y Barreto (1868)

El siguiente análisis es el correspondiente al *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de José Parada y Barreto (1868). Todos las voces del corpus están incluidas en él y las entradas que constituyen son todas monomórficas. Veamos de qué partes informativas están constituidas (véanse anexos XXI-XXX):

PARADA Y BARRETO	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Cadencia1</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Tipos de cadencias	No
<b>Cadencia2</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No se recomienda su empleo
<b>Coda</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	El signo con el que se representa
<b>Concertino1</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Concertino2</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Tipos de concertinos	Datos enciclopédicos
<b>Diminuendo</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Dominante</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Datos enciclopédicos
<b>Fuga</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Tipos de fugas	Datos enciclopédicos
<b>Pizzicato</b>	Monomórfico	No	No	Sí integrada	No	No	No	No

PARADA Y BARRETO	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
Semitono	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Alusión a la operación <i>temperamento</i>
Síncopa	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
Sordina	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Con el clarinete, oboe y piano

Tabla 3. Parada y Barreto (1868).

Observamos que la voz *cadencia* la encontramos en dos entradas diferentes como hasta ahora. Además de esta, la voz *concertino* la vemos, igualmente, en dos entradas. Reparemos a las diferentes definiciones con las que nos encontramos en este diccionario:

### 1. *Cadencia* (véase Anexo XXI):

1.1. *Cadencia*<sub>1</sub>: definición híbrida. Comienza con un marco funcional seguido de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Se muestran los tipos a modo de subacepción, cuyas definiciones son enciclopédicas.

1.2. *Cadencia*<sub>2</sub>: pseudoperifrástica con contorno heterogéneo integrado.

2. *Coda* (véase Anexo XXII): se trata de una definición enciclopédica porque hace referencia a la realidad que representa, no a la voz: “es...”. Se podría entender también como una definición híbrida compuesta por un marco funcional seguido de una definición de tipo pseudoperifrástica con contorno integrado heterogéneo y terminando con una de tipo teológico.

### 3. *Concertino* (véase Anexo XXIII):

3.1. *Concertino*<sub>1</sub>: definición híbrida. Comienza con una funcional y la sigue una conceptual relacional.

3.2. *Concertino*<sub>2</sub>: comienza con una posible marca enciclopédica “es...” que hace alusión a la realidad que designa el término, no al propio término. Se podría tratar de una definición pseudoperifrástica a partir de un hiperónimo seguida de una definición conceptual sustancial aproximativa/analógica. Le siguen datos enciclopédicos.

4. *Diminuendo* (véase Anexo XXIV): funcional pragmática.

5. *Dominante* (véase Anexo XXV): híbrida. Funcional y pseudoperifrástica con contorno heterogéneo e integrado. Le sigue una definición enciclopédica.
6. *Fuga* (véase Anexo XXVI): definición híbrida. Puede entenderse como funcional o enciclopédica dependiendo de a lo que se refiera “la fuga es...”. Le sigue una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Después, le siguen los tipos de fuga que hay a modo de subacepciones, junto a la historia del término y datos enciclopédicos.
7. *Pizzicato* (véase Anexo XXVII): se señala dónde se puede encontrar junto a una definición enciclopédica sobre lo que supone su indicación.
8. *Semitono* (véase Anexo XXVIII): definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva junto a una explicación enciclopédica.
9. *Síncopa* (véase Anexo XXIX): conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con un contorno heterogéneo integrado.
10. *Sordina* (véase Anexo XXX): conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva acompañada de un contorno integrado heterogéneo. Asimismo, le sigue una explicación enciclopédica y teológica. También en el clarinete y el oboe de manera diferente, al igual que en el piano con el *apagador*.

#### 4.3.4. Pedrell (1894)

Las siguientes voces que vamos a analizar corresponden al *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell (1894). En este caso, las tanto la voz *cadencia*, como *concertino*, *dim./diminuyendo*, *dominante*, *pizz./pizzicato* y *sordina* tienen más de una entrada. No obstante, vemos que la segunda entrada de *dominante* no concierne, ya que hace referencia al acorde de *séptima de dominante*, no a la voz que nosotros queremos tratar. Igualmente, la incluimos en el análisis. Por otro lado, vemos que hay bastantes enunciados polimórficos en este diccionario (*concertino*, *semitono* y las dos entradas de *sordina*). Anteriormente, hemos visto que Fargas y Soler (1852) denominaba a lo que se entiende en términos generales por *síncopa*, como *síncope*. En este caso, Pedrell entiende el término como *pluralia tantum* (no está señalado) y utiliza la voz *síncopas* como enunciado. A

continuación, presentaremos las partes informativas por las que está constituida el artículo de cada voz (véanse anexos XXXI-XL):

PEDRELL	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Cadencia<sub>1</sub></b>	Monomórfico	No	No	No	No	Sí: Exímeno	Tipos	Sinónimo de <i>asonancia</i> y se define esta voz
<b>Cadencia<sub>2</sub></b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	Clasificación	No
<b>Coda</b>	Monomórfico	No	No	Sí, integrada+ traducción directa	No	No	Tipos: de baile, variaciones, canon	No
<b>Concertino<sub>1</sub></b>	Polimórfico	No	No	No	No	No	No	Datos enciclopédicos
<b>Concertino<sub>2</sub></b>	Monomórfico	No	No	No, aparece la traducción al francés entre paréntesis	No, pero se indica a qué se le llamaba <i>concertino</i> antiguamente; podría tener la marca diacrónica <i>desus</i> .	No	No	Historia de la palabra (podría ir marcada con <i>desus</i> . Como acepciones diferentes)
<b>Concertino<sub>3</sub></b>	Monomórfico	No	No	No	No, pero se señala dónde se emplea (marca diatópica) íntegramente: “en Italia y en España”	No	No	Sinónimo y remisión a la entrada <i>concertino</i>
<b>Dim.</b>	Monomórfico	No	No	Sí, integrada	No	No	No	Se señala que es una abreviación. Remisión a <i>decrec.</i> y <i>decrecendo</i>
<b>Diminuendo</b>	Monomórfico	No	No	Sí, separada	No	No	No	No
<b>Dominante<sub>1</sub></b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Especificación sobre la <i>tónica</i>
<b>Dominante<sub>2</sub></b>	No concierne	-	-	-	-	-	-	-
<b>Fuga</b>	Monomórfico	No	No	Cada tipo de fuga sí, separadamente	No	No	Tipos de fugas	Datos enciclopédicos
<b>Pizz.</b>	Monomórfico	No	No	Sí, integrada	No	No	No	Se señala que es una abreviación
<b>Pizzicato</b>	Monomórfico	No	En la segunda acepción: “vocablo sustantivado”	Sí, separada	No	No	No	Su funcionamiento real

PEDRELL	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
Semitono	Polimórfico	No	No	No	No	No	No	No
Síncopas	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Expresión sinónima
Sordina <sub>1</sub>	Polimórfico	No	No	Sí, separada	No	Sí	No	No
Sordina <sub>2</sub>	Polimórfico	No	No	Sí, separada	No	No	No	Remisión a <i>sordina</i>

Tabla 4. Pedrell (1894).

Vemos que este es el primer diccionario de los analizados hasta ahora que incluye citas de otros autores, tal y como sucede en la primera entrada de la voz *cadencia* en la que se incluye una cita de Exímeno. Al mismo tiempo, es el único diccionario que separa las abreviaciones de algunas voces y las propias voces (*dim./diminuendo* y *pizz./pizzicato*) en entradas diferentes.

Seguimos con el análisis de las definiciones. La mayoría de ellas es híbrida. Comienzan siguiendo las bases de la definición lingüística previamente explicada, pero tienen, asimismo, componentes totalmente enciclopédicos, que hacen que su definición no esté referida al vocablo, sino a la realidad que estos designan. Así pues, comencemos:

### 1. *Cadencia* (véase Anexo XXXI):

1.1. *Cadencia*<sub>1</sub>: se trata de una definición totalmente enciclopédica, didáctica, explicativa; acompañada de la definición también enciclopédica de Exímeno. Después de esta, nos encontramos con una definición general en cuanto al vocablo, que resulta ser híbrida (funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva, junto a un contorno heterogéneo integrado). A continuación, se realizan definiciones enciclopédicas acerca de los tipos de *cadencia* (*cadencia evitada ó coperta, cadencia suspendida, cadencia interrumpida, cadencia plagal, semicadencia*). A estas subacepciones les precede una explicación de los términos que se van a tratar. La única que podría tratarse de una definición lingüística sería la que sigue a la voz *semicadencia*, que podría tratarse de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. A continuación, se señala que es equivalente a la palabra *asonancia* y se define esta voz de dos maneras diferentes. La primera es híbrida; funcional y relacional. La segunda, en cambio es una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva a la que precede un contorno integrado heterogéneo.

- 1.2. *Cadencia2*: definición enciclopédica. Se dicen cuáles son los tipos (*perfecta e imperfecta*).
2. *Coda* (véase Anexo XXXII): definición conceptual perifrástica sustancial aproximativa y, finalmente, teológica. Las definiciones referidas a la coda de la música de baile y ala de las antiguas variaciones son enciclopédicas. La última subacepción es híbrida (funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva).
3. *Concertino* (véase Anexo XXXIII):
- 3.1. *Concertino1*: definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva acompañada de un contorno heterogéneo integrado y datos enciclopédicos.
- 3.2. *Concertino2*:
- 3.2.1. 1.<sup>a</sup> *acepción*: definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva acompañada de contorno heterogéneo integrado y datos enciclopédicos. Se relata la historia de la palabra.
- 3.2.2. 2.<sup>a</sup> *Acepción*: contemporánea. Definición híbrida con la primera parte funcional y la segunda relacional. Asimismo, también se cuenta la historia de la palabra.
- 3.3. *Concertino3*: se dice dónde se le da el nombre (Dato enciclopédico). Es una definición híbrida; funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva que termina un contorno integrado heterogéneo. Se da un sinónimo: *violin al cembalo* y se remite a la entrada *concertino*. No obstante, no se señala a cuál de las dos entradas anteriores se remite.
4. *Dim.* (véase Anexo XXXIV): definición sinonímica a partir de la palabra *deces.* o *decrecendo*.
5. *Diminuendo* (véase Anexo XXXIV): definición sinonímica a partir de la palabra *deces.* o *decrecendo*.
6. *Dominante* (véase Anexo XXXV):
- 6.1. *Dominante1*: definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Se añaden datos enciclopédicos.
- 6.2. *Dominante2*: Se trata de una entrada que habla del *acorde de séptima de dominante*. Nos encontramos con esta información bajo la entrada *dominante* porque es el concepto clave del acorde, pero no se trata de la noción que nos concierne analizar a nosotros. Igualmente, se

trata de una definición enciclopédica. En otro caso hubiera aparecido como una subacepción, no como una entrada separada.

7. *Fuga* (véase Anexo XXXVI): artículo completamente enciclopédico. Las subacepciones son los tipos de fugas, que vienen acompañadas de sus etimologías.

8. *Pizz.* (Véase Anexo XXXVII): abreviación.

9. *Pizzicato* (véase Anexo XXXVII):

9.1. 1.<sup>a</sup> definición: enciclopédica; explica cómo hacer un *pizzicato*; no habla de la palabra, sino de la realidad que representa.

9.2. 2.<sup>a</sup> definición: híbrida. Comienza con un marco funcional y termina con una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

10. Semitono ó medio-tono (véase anexo XXXVIII): conjunto enciclopédico. Dos definiciones que tienen características enciclopédicas. No obstante, tienen partes que van después de la entrada correspondiente a la realidad que designa el término “es la...” (enciclopédica), que podrían corresponder a definiciones de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

11. *Síncopas* (véase Anexo XXXIX): está compuesta por dos definiciones. La primera es pseudoperifrástica y la segunda conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con una expresión sinónima.

12. *Sordina* (véase Anexo XL):

12.1. *Sordina*1:

12.1.1. 1.<sup>a</sup> *acepción*: enciclopédica. Acompañada de datos de autoridades.

12.1.2. 2.<sup>a</sup> *acepción*: híbrida; funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con una teológica, que señala cuál es su uso.

12.1.3. 3.<sup>a</sup> *acepción*: teológica.

12.1.4. 4.<sup>a</sup> *acepción*: híbrida; funcional y conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

12.2. *Sordina*2: remisión a *sordina*.

### 4.3.5. Lacal (1899)

Terminaremos exponiendo el análisis de los artículos lexicográficos con los del *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal de Bracho, publicado en 1899. En este caso, de entre las palabras de nuestro corpus, tanto la palabra *cadencia*, como *pizzicato* y *sordina* tienen dos entradas por voz. En el caso de *concertino*, nos encontramos ante tres entradas. Al igual que en el caso de Pedrell (1894), podemos ver que la única entrada polimórfica es la de *semitono*. Igualmente, podemos ver que Lacal ofrece, por un lado, ejemplos de piezas en las que se emplean los términos definidos y, por otro, referencias bibliográficas en las que se puede encontrar más información sobre los mismos. Veamos qué componentes tiene cada artículo (véanse anexos XLI-L):

LACAL	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Cadencia1</b>	Monomórfico	No	No	Sí. También en las subacepciones (tipos)	No	No	Tipos	Datos enciclopédicos
<b>Cadencia2</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Coda</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	No	No	No
<b>Concertino1</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	Datos enciclopédicos
<b>Concertino2</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	No	No	Datos enciclopédicos
<b>Concertino3</b>	Monomórfico	No	No	Sí	Marca diatópica integrada ("en España y en Italia")	No	No	Traducciones a otros idiomas y datos sobre la <i>particella</i> (enciclop.)
<b>Diminuendo</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	No	No	No
<b>Dominante</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No
<b>Fuga</b>	Monomórfico	No	No	No, pero se refiere a ella para explicar su significado	No	Sí: Rousseau; referencias bibliográficas al final del artículo	No	No
<b>Pizzicato1</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	Ejemplos de piezas en las que se emplea	No	Abreviatura: <i>pizz.</i>
<b>Pizzicato2</b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	No	No	No

LACAL	Enunciado	Pronunciación	Categorización	Etimología	Marcas	Autoridades/citas	Expresiones fijas	Otra información
<b>Semitono</b>	Polimórfico	No	No	No	No	No	No	Remisión a <i>intervalo, escala y tono</i> .
<b>Síncopa</b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	1) Tipo (integrada): síncopa irregular. 2) Síncopada-mente.	Expresión sinónima: notas síncopadas.
<b>Sordina<sub>1</sub></b>	Monomórfico	No	No	Sí	No	La primera pieza en la que se aplica.	Los diferentes tipos conforman entradas independientes.	No
<b>Sordina<sub>2</sub></b>	Monomórfico	No	No	No	No	No	No	No

Tabla 5. Lacal (1899).

Como veníamos diciendo, los artículos de Lacal, exceptuando la primera entrada de *cadencia* del *Diccionario* de Pedrell (1894), son los únicos que contienen ejemplos o bibliografía. De hecho, los ejemplos, podríamos tomarlos como enciclopédicos, ya que no se trata de ejemplos del uso de la palabra, sino del uso de la realidad que esta designa (empleo de la realidad que designa la voz en obras musicales). Veamos si las definiciones son enciclopédicas o están más cerca de ser lingüísticas:

## 1. *Cadencia* (véase Anexo XLI):

### 1.1. *Cadencia<sub>1</sub>*: vemos excesivos datos enciclopédicos.

1.1.1. *1.<sup>a</sup> acepción*: híbrida. Comienza siendo enciclopédica “es la...”, pero le sigue una conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con datos enciclopédicos. Le siguen dos subacepciones (*cadencias armónicas* y *cadencia perfecta* ó *auténtica*); ambas definiciones son enciclopédicas.

1.1.2. *2.<sup>a</sup> acepción*: híbrida. Comienza con una funcional y sigue con una pseudoperifrástica, terminando con datos enciclopédicos.

### 1.2. *Cadencia<sub>2</sub>*: definición enciclopédica.

## 2. *Coda* (véase Anexo XLII):

2.1. *1.<sup>a</sup> acepción*: híbrida. Comienza con un marco funcional y al que le sigue una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

2.2. 2.<sup>a</sup> *acepción*: híbrida. Es igual que la anterior: marco funcional acompañado de una definición de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva.

3. *Concertino* (véase Anexo XLIII):

3.1. *Concertino*<sub>1</sub>: conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. No obstante, el hecho de que incluya “una” lo hace referirse a la realidad que designa el vocablo, no al mismo. Termina con datos enciclopédicos.

3.2. *Concertino*<sub>2</sub>: conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con contorno y datos enciclopédicos.

3.3. *Concertino*<sub>3</sub>: conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Termina con datos enciclopédicos.

4. *Diminuendo* (véase Anexo XLIV): definición funcional pragmática. Sin embargo, no cumple los principios de definición, la oración no se podría conmutar con la palabra.

5. *Dominante* (véase Anexo XLV): definición híbrida. Marco funcional acompañado de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva y una explicación enciclopédica.

6. *Fuga* (véase Anexo XLVI): definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Le acompañan una cita de Rousseau y bibliografía. Explica a partir de datos enciclopédicos los tipos de fugas. Se trata, al fin y al cabo, en un artículo enciclopédico.

7. *Pizzicato* (véase Anexo XLVII):

7.1. *Pizzicato*<sub>1</sub>: definición híbrida. Comienza con un marco funcional al que sigue una definición de tipo conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva, finalmente, tiene una parte funcional pragmática. Termina con ejemplos enciclopédicos de su empleo en piezas musicales diferentes.

7.2. *Pizzicato*<sub>2</sub>: definición híbrida. Se trata de una definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva constituida por un marco funcional en su comienzo.

8. *Semitono* (véase Anexo XLVIII): definición enciclopédica.

9. *Síncopa* (véase Anexo XLIX): definición conceptual perifrástica sustancial incluyente positiva. Ofrece datos teóricos y la subacepción *sincopadamente*, palabra que actualmente encontraríamos separada en otra entrada.

10. *Sordina* (véase Anexo L):

10.1. *Sordina1*: definición enciclopédica; se describe y se muestra su empleo. Le sigue una definición híbrida de tipo funcional y teológica. Se dice dónde aparece por primera vez, como se muestra y se utiliza, es decir, datos enciclopédicos. La última acepción comienza con un contorno integrado heterogéneo y termina con una definición teológica “en relojes... que, si se aprieta, impide que suene la campana”.

10.2. *Sordina2*: definición pseudoperifrástica (sinónimo junto a un contorno heterogéneo integrado). Después, vemos que se definen los tipos de sordinas en diferentes entradas independientes.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha realizado con el fin de hacer una valoración de la producción lexicográfica en el ámbito de la disciplina musical del siglo XIX. De hecho, es a partir de este siglo, debido al auge de la actividad musical en el siglo XVIII, cuando se da el apogeo de este tipo de obras como producción directa en lengua española y no como traducciones de obras extranjeras. Así, hemos realizado el análisis de las primeras obras lexicográficas de esta índole, todas del siglo XIX –*Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania* de Antonio Fargas y Soler (1852), *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Carlos José Mecior (1859), *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de José Parada y Barreto (1868), *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell (1894) y *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal de Bracho (1899)–, para evaluar su naturaleza enciclopédica y lingüística. A continuación, vamos a presentar las conclusiones que el estudio llevado a cabo a partir del análisis de los artículos lexicográficos de un corpus de diez voces nos ha ofrecido.

Hemos podido observar que, en cuanto al tipo de enunciado –monomórfico o polimórfico– el único diccionario que considera como entradas independientes las variantes de las voces consig-

nadas es el de Pedrell (1894) (*dim./diminuendo* y *pizz./pizzicato*<sup>39</sup>). En el resto de los diccionarios, las variantes se simplifican en una voz principal como, por ejemplo, en el caso de la entrada *pizzicato*<sup>40</sup> en el *Diccionario* de Lacal (1899), que incluye la abreviación *pizz.* en el mismo.

Siguiendo con la composición de los artículos, vemos que ninguno de los analizados cuenta con informaciones como la pronunciación y la categorización (excepto en la voz *pizzicato* del *Diccionario* de Pedrell, que viene integrada<sup>41</sup>). En cambio, la etimología se nos da en muchas de ellas, normalmente integrada en el propio cuerpo del artículo, como en la entrada *pizzicato* de Parada y Barreto (1868) o *Dim.* de Pedrell (1894)<sup>42</sup>. En algunos casos, además, se nos da la traducción directa al español de la voz, como en las entradas *coda* de Melcior (1859) y de Pedrell (1894)<sup>43</sup>. La vemos, a veces, separada, tal y como acostumbramos a ver en la actualidad; este es el caso, por ejemplo, de la entrada *pizzicato* de Pedrell (1894) y de la entrada *cadencia* de Lacal (1899)<sup>44</sup>. Las marcas, en cambio, nunca aparecen separadas. Podemos ver marcas diatópicas en la tercera entrada de *concertino* en el diccionario de Lacal (1899) y en la entrada *concertino* del diccionario de Melcior (1859)<sup>45</sup>. Por otro lado, vemos que las explicaciones enciclopédicas, cuestión que abordaremos a continuación, ofrecen datos sobre la historia de la palabra, por lo que podemos ver usos que algunas de las voces que hemos analizado tenían en la antigüedad, por lo que estas acepciones podrían ir acompañadas de marcas como *desus.*, en el caso de la segunda entrada de *concertino* de Pedrell (1894)<sup>46</sup>, por ejemplo, pero no se hace. Asimismo, nos encontramos con una marca técnica integrada en el caso de la primera entrada de *cadencia* del *Diccionario* de Fargas.y Soler (1852)<sup>47</sup>, ya que se indica en la misma definición que la voz que va a ser definida pertenece al ámbito de la música. En cuanto a la inclusión de citas y ejemplos de autoridades, vemos que Fargas y Soler (1852), Melcior (1859) y Parada y Barreto (1868) no contienen ninguna. La primera vez que vemos su incorpo-

---

<sup>39</sup> Véanse Anexos XXXIV y XXXVII.

<sup>40</sup> Véase Anexo XLVI.

<sup>41</sup> Véase Anexo XXXVII.

<sup>42</sup> Véanse Anexos XXVII y XXXIV.

<sup>43</sup> Véanse Anexos XIII y XXXII.

<sup>44</sup> Véanse Anexos XXXVII y XL.

<sup>45</sup> Véanse Anexos XLII y XIV.

<sup>46</sup> Véase Anexo XXXIII.

<sup>47</sup> Véase Anexo I.

ración es en la primera entrada de *cadencia* de Pedrell (1894)<sup>48</sup>, donde se incluye una cita de Exímeno. No obstante, no es referida al empleo de la palabra, sino a su significado. Lacal (1899) lo hace más a menudo a partir de la incorporación de obras donde se puede ver la realidad que designa la voz en funcionamiento, como en la primera entrada de *pizzicato* o en la primera entrada de *sordina* de su diccionario<sup>49</sup>. Asimismo, vemos que añade bibliografía y una cita de J. J. Rousseau en el artículo de la entrada *fuga*<sup>50</sup>.

En lo que respecta a las expresiones fijas, vemos que hay muchos términos que se clasifican por su tipología, lo que supone la formación de expresiones fijas, como pueden ser las de *cadencia perfecta* o *fuga real*, ya que tienen un significado preciso no constituido por lo que cada uno de los elementos aporta (Gross, 1996). Así, nos encontramos con este tipo de expresiones en forma de subacepciones separadas, como en la primera entrada de la palabra *cadencia* en el *Diccionario* de Pedrell (1894)<sup>51</sup>, o de manera integrada, como en la primer entrada de la voz *cadencia* de Melcior (1859)<sup>52</sup>. Finalmente, vemos que las informaciones que se ofrecen a final de artículo son, en general, de carácter enciclopédico. No obstante, también nos encontramos ante información de tipo lingüístico con remisiones a otras palabras, como en la entrada *fuga* de Fargas y Soler (1852) o en la entrada *semitono* de Lacal (1899)<sup>53</sup>. A este respecto, Lacal ya señala en en prólogo de su diccionario que su plan está “basado en al utilidad del lector” (Lacal, 1899, p. 6), por lo que incluye estos datos para sacar mayor provecho tanto de los artículos principales como de las voces que están en relación. Nos encontramos también con señalizaciones de su escritura, como en la entrada *diminuendo* de Melcior (1859)<sup>54</sup>, o información sobre la abreviación de la voz, como en la entrada *pizzicato* de Fargas y Soler (1852)<sup>55</sup>. Asimismo, se nos ofrece información acerca de nominaciones impropias, como en la primera entrada de la palabra *cadencia* de Fargas y Soler (1852) e, igualmente, advertencias de uso, como en la segunda entrada de *cadencia* en Parada y Barreto (1868)<sup>56</sup>.

---

<sup>48</sup> Véase Anexo XXXI.

<sup>49</sup> Véanse Anexos XLVI y XLIX.

<sup>50</sup> Véase Anexo XLV.

<sup>51</sup> Véase Anexo XXXI.

<sup>52</sup> Véase Anexo XI.

<sup>53</sup> Véanse Anexos VI y XLVII.

<sup>54</sup> Véase Anexo XV.

<sup>55</sup> Véase Anexo VII.

<sup>56</sup> Véanse Anexos I y XXI.

Después de haber realizado el análisis de cada definición voz a voz, vemos que, por lo general, todos los diccionarios son de naturaleza enciclopédica. No obstante, vemos que muchas de las definiciones poseen muchas características propias de las definiciones lingüísticas. De hecho, la mayor parte de los artículos comienza con definiciones lingüísticas –en su mayoría híbridas– que, a medida que se van añadiendo datos, se convierten en enciclopédicas. En el caso de Fargas y Soler (1852), nos encontramos con muchas definiciones híbridas lingüísticas y con algunas de otra tipología, como la funcional pragmática en la entrada *dim. ó diminuendo*, por ejemplo<sup>57</sup>. Sin embargo, estas están acompañadas de razonamientos o datos enciclopédicos. Observamos que el diccionario de Melcior (1859) contiene definiciones más enciclopédicas que las de Fargas y Soler (1852), a pesar de que muchas de ellas también comienzan siendo lingüísticas. Por su parte, las definiciones de Parada y Barreto (1868) son, por lo general, de carácter enciclopédico y, en particular, didáctico; centradas en la teoría musical más que en el uso del término como tal. Las definiciones de Pedrell beben tanto del mundo enciclopédico como del lingüístico. Sus definiciones son lingüísticas y, más tarde, se complementan con datos enciclopédicos que las hacen tales. De hecho, los artículos del *Diccionario* de Pedrell (1894) de las voces *cadencia* y *fuga* de nuestro corpus son de naturaleza completamente enciclopédica<sup>58</sup>. No obstante, se percibe que ha seguido una técnica lexicográfica sistemática. Lacal (1899), por su parte, no la sigue. La cantidad de datos enciclopédicos que contiene entre sus páginas es amplia, lo que resulta, al igual que en los diccionarios que acabamos de mencionar, que, a pesar de comenzar con definiciones lingüísticas, los artículos se presenten como enciclopédicos.

En suma, vemos que los diccionarios que hemos analizado son de carácter enciclopédico, aunque se acerquen a la lexicografía de tipo lingüístico. Muchos de los artículos analizados comienzan con definiciones lingüísticas que, dominados por los datos enciclopédicos que les siguen, se convierten en artículos enciclopédicos. Así, concluimos que la atención está puesta en lo referido y no en el referente. Esto es, que, a pesar de que se puedan percibir características de naturaleza lingüística, tal y como hemos podido observar, la gran mayoría de los artículos son enciclopédicos en la medida que se explican los funcionamientos de la realidad que representan las voces. Consideramos, pues, que este fue, sin duda, el comienzo de una lexicografía centrada en la disciplina musical que había que explotar e ir perfeccionando poco a poco.

---

<sup>57</sup> Véase Anexo IV.

<sup>58</sup> Véanse Anexos XXXI y XXXVI.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Diccionarios y vocabularios

Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. La Moderna.

Albert Torrellas, A. y Pahissa, J. (1927). *Diccionario de Música ilustrado*. Central Catalana de Publicaciones.

Alcedo, A. (1786-1789). *Diccionario geográfico-histórico*. Benito Cano.

Andrés, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Península.

Arnau, H. (1997). *Diccionario terminológico*. Vicens Vives.

Barriol y Boxeraus, B. (1745) *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Joseph Testore.

Biblia (1553). *Biblia en lengua española traducida palabra por palabra de la verdad hebrayca por muy excelentes letrados vista y examinada por el oficio de la Inquisición*. Abraham Usque y Yom Tob Atías.

Brossard, S. (1703). *Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecques, latins, français et italines les plus usités dans la musique*. C. Ballard.

Casares Rodicio, E. (Ed.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.

Cid, J. (1853). *Diccionario de música que contiene las voces más usuales y las técnicas del arte*. Imprenta de Don Dámaso Santarén.

Covarrubias Orozco, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez.

*Diccionario terminológico* (1987), pról. de J.-M. Blecua Perdices. Vicens Vives.

Domínguez, R. J. (1846-1847). *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española*. Establecimiento léxico-tipográfico de R.J. Domínguez.

Escudier, L. (1854). *Dictionnaire de musique: théorique et historique*. Michel Lévy.

Exímemo Pujades, A. (1774). *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*. Michel'Angelo Barbiellini; nel Palazzo Massimi. [Trad. de Gutiérrez, F. A. (1796). *Diccionario de Música en Del origen y reglas de la Música.*]

Fargas y Soler, A. (1852). *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.

Feijoo, B. J. (1726). Música de los templos. En *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes: escrito por el muy ilustre señor D. Fr. Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Maestro General del Orden de San Benito, del Consejo de S. M.* Lorenzo Francisco Mojados.

Fernández Navarrete, M. (1831). *Diccionario marítimo español*. Imprenta Real.

Fétis, F. J. (1837). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Meline, Cans et compagnie.

Gianelli, P. (1830). *Dizionario della musica sacra e profana*. G. Picotti.

González Lapuente, A. (2003). *Diccionario de la música*. Alianza.

Guijarro y Ripoll, (1831). *Principios de armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor*. Manuel López.

Lacal de Bracho, L. (1899). *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. San Francisco de Sales.

Lichtenthal, P. (1836). *Dizionario e bibliografia della musica*. Antonio Fontana.

López Martínez et alii (1888). *Diccionario enciclopédico de Agricultura, Ganadería e Industrias rurales*. Hijos de Cuesta.

Lorient Escallada, F. (Dir.) (1964). *Enciclopedia Salvat de la Ciencia y de la Tecnología*. Salvat.

Marcos Durán, D. (1492). *Lux Bella*. Cuatro alemanes compañeros.

*McGraw-Hill Encyclopedia of Science & Technology* (2012). (11.<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill.

Melcior, C. J. (1859). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Imprenta Barcelonesa de Alejandro García.

Michel, F., Lesure, F. y Fedorov, V. (1967). *Enciclopedia Salvat de la Música*. Salvat.

Monlau, P. F. (1870). *Vocabulario gramatical de la lengua castellana que contiene la definición y explicación de las voces técnicas usadas en gramática, con sus correspondientes observaciones y ejemplos; libro auxiliar y suplemento de todas las gramáticas elementares [sic]. Compuesto para uso de los Maestros, y de los discípulos que hayan terminado sus estudios elementares de Gramática en las Escuelas de primeras letras, Institutos y Colegios de segunda enseñanza, Escuelas Normales, etc., por D...* Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

Moreali, G. (1841). *Diccionario de música italiano español o el intérprete de las palabras empleadas en la música*. Imp. del Gobierno y Capitanía General por S.M.

Nebrija, E. A. (1492). *Vocabulario de Romance de Latín*. Salamanca.

Núñez de Taboada, M. (1825). *Diccionario de la Lengua Castellana*. Librería Seguin.

Palatín, F. (1818) *Diccionario de música*. Sevilla. Medina, A. (Ed.) (1990). Universidad de Oviedo.

Parada y Barreto, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. B. Eslava.

Pardo Pimentel, N. (1851). Diccionario abreviado del dilettante en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana. *La Opera italiana. Manual del Filarmónico*. Aguado.

Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*. Isidro Torres Oriol.

Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico-bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical de nuestra Nación*. Victor Berdós y Feliu.

Pedrell, F. (1901). *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*. Juan Gili.

Pena, J. y Anglés, H. (1954). *Diccionario de la Música Labor*. Labor.

Peñalver, J. (1842). *Panlexico: diccionario universal de la lengua castellana*. Ignacio Boix.

Pérez Gutiérrez, M. (1985). *Diccionario de la música y de los músicos*. Istmo.

Rastell, J. (1527). *Expositiones terminorum legum Angliae*. John Rastell.

Real Academia de Ciencias (1983). *Vocabulario Científico y Técnico*. La Academia.

Real Academia Española. (1726-1739): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 vols. Imprenta Francisco del Hierro.

Ricart Matas, J. (1956). *Diccionario Biográfico de la Música*. Iberia.

Roca y Bisbal, J. B. (1837). Diccionario de algunos nombres que se usan en la música. *Gramática musical*, pp. 75-159. Joaquín Verdaguer.

Rousseau, J. J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Chez la Veuve Duchesne.

Saldoni, B. (1860). Efemérides de Músicos Españoles así profesores como aficionados. (1860-1881) *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Antonio Pérez Dubrull.

Salvá, V. (1847). *Nuevo diccionario de la lengua castellana*. Librería de Don Vicente Salvá.

Sierra, R. (1838). *Rudimentos de la música teórico-práctica, Melodía y Armonía*. Madrid.

Solano, F. I., (1790). *Exame Instructivo Sobre A Musica Multiforme, Metrica e Rythmica*. Real Oficina Tipográfica. [Trad. de Almeyda y Motta, P. (1818). *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rythmica*. Collado.]

Terreros y Pando, E. (1786). *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

Tinctoris, J. (1470). *Terminorum musicae diffinitorium*. Gerardus de Lisa.

Torres y Martínez Bravo, J. (1702). *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*. Imprenta de la música.

Valls i Girona, M. (1971). *Diccionario de la música*. Alianza.

Virués y López-Spínola, J. J. (1831). *La Geneuphonia o Generación de la Bien Asonancia musica*. Imprenta Real.

Vizueté y Picón, P. (1930). *Diccionario tecnológico hispanoamericano. Redactado por Unión Internacional Hispano-Americana de Bibliografía y Tecnología Científicas*. Editorial Arte y Ciencia.

Xerez y Varona, F. (1851). *Gramática de la naturaleza. Principios del lenguaje articulado y preparación al estudio de los idiomas vulgares. Seguida de un vocabulario gramatical de los términos mas usuales, con sus etimologías griegas y latinas*. Imprenta de don José Trujillo, hijo.

Zamácola y Ocerín, J. A. (1799-1803). *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Villalpando.

## 6.2. Bibliografía consultada

Ahmad, K., Martin, W., Hölter, M. y Rogers, M. (1995). *Specialist Terms in General Language Dictionaries*. University of Surrey Technical Report CS-95-14.

Ahumada, I. (1999). Cinco siglos de lexicografía del español. *IV Seminario de Lexicografía Hispánica* (4º). Universidad de Jaén.

Ahumada, I. (Ed.) (2002). *Diccionarios y lenguas de especialidad. V Seminario de Lexicografía Hispánica, Jaén, 21 al 23 de noviembre de 2001*. Universidad de Jaén.

Almansa Ibáñez, S. (2022). Presencia de las terminologías en la historia de la lexicografía española. Breve panorámica desde los orígenes hasta el siglo XIX. *FRASEOLEX*, 1, 45-62. Universitat Autònoma de Barcelona.

Alvar Ezquerro, M. (1983). Los prólogos del diccionario académico: nomenclatura específica y microestructura. *Revista de Filología Española*, (n.º 63), 205-222. CSIC.

Arntz, R. y Pitch, H. (1995). *Introducción a la terminología*. Madrid: Biblioteca del Libro; Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Arozamena Ayala, Ainhoa. *Zamacola Ocerin, Juan Antonio*. Auñamendi Entziklopedia [on line], 2023. Recuperado de <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/zamacola-ocerin-juan-antonio/ar-145686/> el 16/05/2023.

Arribas Jiménez, M. (2008). Algunos aspectos de la elaboración del Diccionario Castellano del padre Terreros: las fuentes orales y la observación directa. *Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica* (pp. 53-59). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ASALE (1960). *III Congreso de las Academias de la Lengua*. Santa Fé, Bogotá.

Atkins, B.T. S. y Rundell, M. (2008). *The Oxford Guide to Practical Lexicography*. Oxford University Press.

Azorín Fernández, D. (2004). *Los diccionarios del español en su perspectiva histórica*. Universidad de Alicante.

Bargalló, M., Forgas, E., Garriga, C., Rubio, A. y Schnitzer, J. (eds.) (2001). *Las lenguas de especialidad y su didáctica* (pp. 59-68). Universitat Rovira i Virgili.

Bergenholtz, H. (1995). Wodurch unterscheidet sich Fachlexikographie von Terminographie? *Lexicographica*, (n.º 11), 37-46. De Gruyter.

Bergenholtz, H. y Tarp, S. (Eds.) (1995). *Manual of Specialised Lexicography. The Preparation of Specialised Dictionaries*. John Benjamins.

Bergenholtz, H. y Nielsen, S. (2006). Subject–field components as integrated parts of LSP dictionaries. *Terminology*, (n.º 12:2), 281-303. John Benjamins.

Bergenholtz, H. y Tarp, S. (2010). LSP lexicography or terminography? The lexicographer's point of view. Pedro A. Fuertes-Olivera (Ed.). *Specialised Dictionaries for Learners* (pp. 27-37). Walter de Gruyter.

Berrocal, E. (2001). Revista y Gaceta Musical (1867-1868). *Répertoire international de la presse musicale* ([www.ripm-org](http://www.ripm-org)). Recuperado de <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/REGintoor.pdf> el 22/05/2023.

Bevilacqua, C. R. y Bocorny Finatto, M. J. (2006). Lexicografía e Terminografía: alguns contrapon-tos fundamentais. *Alfa. Revista de Lingüística*, (n.º 50:2), 43-54. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita.

Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE) (2014-2023). *Fargas y Soler, Antonio (1813-1888)*. Recuperado de <https://bvfe.es/es/component/mtree/autor/9703-fargas-y-soler-antonio.html> el 22/05/2023

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC) (s. f.) *Melcior, Carlos José, 1785-1873 (6)*. Recu-perado de <https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/melcior-carlos-jose-1785-1873-36602> el 22/05/2023.

Burkhanov, I. (1998). *Lexicography: A Dictionary of Basic Terminology*. Wydawnictwo Wyzszej Zskoly Pedagogicznej.

Cabré, M. T. (1993). *La Terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Editorial Antártida.

Carriazo Ruiz, J. R. (2018). Las voces de la navegación: náutica, ingeniería naval y áreas afines. Clavería Nadal, G. y Freixas, M. (Coord.) *El diccionario de la Academia en el siglo XIX: la 5ª edición (1817) al microscopio* (pp. 339-355). Arco Libros.

Castil-Blaze (1645-1855). *L'académie Impériale De Musique: Histoire Littéraire, Musicale, Politi-que Et Galante De Ce Théâtre*. Nabu Press.

Cazurra i Basté, A. (1991). Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum). *Recerca musicològica*, (n.º 11-12.), 429- 466. Universitat Autòno-ma de Barcelona.

Chisholm, H. (Ed.) (1911). Rastell John. *Encyclopædia Britannica*, Vol. 22 (11th ed.). Cambridge University Press.

Coseriu, E. (1966). Structure lexical et enseignement du vocabulaire. *Actes du Premier Colloque International de Linguistique Appliquée*. Nancy.

Coseriu, E. (1977). *Principios de semántica estructural*. Gredos.

Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general*. Gredos.

Coseriu, E. (1981). Introducción al estudio estructural del léxico [1964/1966]. *Principios de semántica estructural* [1977] (pp. 87-142). Gredos.

Del Barrio, J. A. (2003). *Leonardo Torres Quevedo y el esperanto*. Recuperado de <http://www.delbarrio.eu/torresquevedo.htm> el 10/05/2023.

Dubois, C. (1979). La spécificité de la définition en terminologie (par comparaison avec la définition en lexicographie). *Actes du sixième colloque international de terminologie* (pp. 45-59). Office de la Langue Française.

Edo Marzá, N. (2012). Lexicografía especializada y lenguajes de especialidad: fundamentos teóricos y metodológicos para la elaboración de diccionarios especializados. *Lingüística*, vol. 27 (n.º 1), 98-114. Recuperado de [http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2079-312-X2012000200006](http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312-X2012000200006).

Escalera, E. y González Llana, M. (1864). *La España del siglo XIX: sus hombres y acontecimientos más notables*. Imprenta y Litografía de Juan José Martínez.

Esteve-Faubel, J. M. (2019). *Felipe Pedrell, la creación de la moderna musicología española y el misterio de Elche*. Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización. Recuperado de [https://edicionesinstitutojuanandres.files.wordpress.com/2019/08/9\\_pedrell-5-10\\_prefacio.pdf](https://edicionesinstitutojuanandres.files.wordpress.com/2019/08/9_pedrell-5-10_prefacio.pdf) el 22/05/2023.

Fabbri, M. (1979). *A Bibliography of Hispanic Dictionaries*. Galeati.

Fernández-Sevilla, J. (1974). *Problemas de lexicografía actual*. Instituto Caro y Cuervo.

Fuertes-Oliveira, P. A. y Tarp, S. (2014). *Theory and Practice of Specialized Online Dictionaries. Lexicography versus terminography*. Gruyter Mouton.

García-Macho, M. L. (2009). El quehacer lexicográfico de Antonio de Nebrija diferenciado en el *Lexicón* y en el *Vocabulario*. (2010) *Estudis romànics*, (n.º 32), pp. 29-50. Universitat Autònoma de Barcelona.

Geeraerts, D. (1989). Principles of monolingual lexicography. *Wörterbücher*, (n.º 1), pp. 287-296. De Gruyter.

Gómez de Enterría Sánchez, J. (2010). El lugar que ocupan las lenguas de especialidad en la enseñanza y aprendizaje del español como lengua extranjera. Luján Vera, A. y Martínez Martínez, I. (Eds.) *El español en contextos específicos: enseñanza e investigación*, vol. 1, 41-64. Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera - ASELE: Fundación Comillas.

Gretton, T. (2000). Difference and Competition: The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine. *Oxford Art Journal*, vol. 23 (n.º 2), 143-162. Oxford: Oxford University Press.

Gross, G. (1996). *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*. Ophrys.

Guerrero Ramos, G. (1992). Dialectalismos en el Diccionario de Esteban de Terreros y Pando. *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. II, 151-160. Pabellón de España.

Gutiérrez Rodilla, B. M. (1996). El léxico de la medicina en el Diccionario de Esteban Terreros y Pando. Alonso González, A. et al., (Eds.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Historia de la lengua española* (pp. 1327-1342). Arco Libros.

Gutiérrez Rodilla, B. M. (1997-1998). Plantas americanas con uso en medicina en el Diccionario de Terreros y Pando. *Revista de Lexicografía* vol. IV, 107-124. Universidade da Coruña.

Haensch, G. y Werner, R. (1982). *Lexicografía*. Gredos.

Haensch, G. y Omeñaca, C. (2004). *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Henning Bergenholtz, H. y Kaufmann, U. (1997). Terminography and lexicography. A critical survey of dictionaries from a single specialised field. *Hermes, Journal of Linguistics*, (n.º 18), 91-125. Department of Business Communication, Aarhus School of Business.

Hoffmann, L. (1998). *Llenguatges d'especialitat*. Universitat Pompeu Fabra.

Humbley, J. (1997). Is terminology specialized lexicography? The experience of French-speaking countries. *Hermes, Journal of Linguistics*, (n.º 18), pp. 13-31. Department of Business Communication, Aarhus School of Business.

ISO (s. f.). *About us*. Recuperado de <https://www.iso.org/about-us.html> el 10/05/2023.

Jacinto García, E. J. (2004). Fuentes lingüísticas y metalingüísticas utilizadas en el Diccionario Castellano (1786-1793) del P. Terreros. Un estudio a través de las autoridades. *Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados*. Universidad de Jaén (obra inédita).

Jacinto García, E. J. (2012). *El principio de autoridad en los diccionarios generales del español (siglos XVIII-XX)*. Universidad Complutense de Madrid.

Jackson, H. (2002). *Lexicography: An Introduction*. Routledge.

Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Minuit.

Johannes Tinctoris. (4 de abril de 2023). *Choral Public Domain Library (CPDL)*. Recuperado de [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Johannes\\_Tinctoris](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Johannes_Tinctoris) el 16/05/2023.

Justiniano López, J. C. (2014). *Las palabras de la música. Las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades*. Universidad Complutense de Madrid.

Kudashev, I. (2007) Terminography vs. lexicography opposition revisited. Nina Niemelä and Esa Lehtinen (Eds.): *Theory of Translation, LSP and Multilingualism: 27th VAKKI Symposium* (pp. 157-166). Vaasan yliopisto.

Landau, S. I. (2001). *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*. Cambridge University Press.

Lapesa, R. (1996). Nuestra lengua en la España de 1898 a 1936. *El español moderno y contemporáneo. Estudios contemporáneos* (pp. 357-358). Crítica.

Layton, D. (1965). Diction and dictionaries in the diffusion of scientific knowledge: an aspect of the history of the popularization of science in Great Britain. *The British Journal for the History of Science*, vol. 2 (n.º 3), 221-234. Cambridge University Press.

Loué, T. (2003). L'Inévidence de la distinction: la Revue des Deux Mondes face à la presse à la fin du XIXe siècle. *Romantisme*, (n.º 121), 41-48. Sedes.

Lux Bella (2023). En *Centro Universitario Santa Ana (CUSA)*. Recuperado de <https://www.universidadsantana.com/biblioteca-3/libro-del-mes/247-lux-bella> el 16/05/2023.

Martin, R. (1989). L'exemple lexicographique dans le dictionnaire monolingue. *Wörterbücher*, (n.º 1), 599-607.

Martínez Marín, J. (2002-2004). La terminología musical en el Diccionario de Autoridades. *Archivo de filología aragonesa*, vol. 59-60, 619-634. Diputación Provincial de Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Orellana Calderón, R. (2019). Léxico in música. Notas sobre el origen de la lexicografía musical moderna. Sanmartín, Julia y Quilis, Mercedes (eds.), *Retos y avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística* (pp. 173-186). AELex.

Ossorio y Bernard, M. (1903). Parada y Barreto (José). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, (pp. 328-329). Imprenta y litografía de J. Palacios.

Palatín, F. (1818) *Diccionario de música*. Sevilla. Medina, A. (Ed.) (1990). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Pérez Hernández, M. C. (2002). Explotación de los corpórea textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas basadas en el conocimiento. Capítulo 3.3: Terminografía y lexicografía. *Estudios de Lingüística Española 18*. Recuperado de <http://elies.rediris.es/elies18/index.html>.

Petöfi, J. S. (1976). Lexicology, Encyclopedic Knowledge, Theory of Text. *Cahiers de Lexicologie*, vol. 29 (n.º 11). Centre National de la Recherche Scientifique: Institut National de la Langue Française.

Picht, H. (1985). Leksikografi – Terminografi. *Nordisk terminologikursus 2*, vol. 1, 351-372.

Pitch, H. y Draskau, J. (1985). *Terminology: an introduction*. The University of Surrey.

Picó Pascual, M. A. (2003). *El padre Antonio Eximeno Pujades*. Alfons el Magnánim.

Porto Dapena, J. A. (15/12/1999). Características del Diccionario de uso del español. *Primer Foro Hispánico de Ortotipografía y Entorno de la Escritura*. Universidad de Málaga. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/mmoliner/default.htm> el 27/03/2023.

Porto Dapena, J. A. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Ariel.

Quilis Merín, M. (2019). Luisa Lacal, la primera lexicógrafa española, y su Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico (Madrid, 1899). *Revista argentina de historiografía lingüística*, vol. XI (n.º 1), 47-75.

Rey, A. (1979). *La terminologie: noms et notions*. Presses universitaires de France.

- Rey, A. (1988). Terminologie et lexicographie. *Parallèles* (n.º 10), 27-35. University of Geneva.
- Rey, P. (2022). Léxico musical en los diccionarios de Antonio de Nebrija: el imposible maridaje entre dos (o tres) culturas. Knighton, T. y Domínguez Rodríguez, J. M. (Coord.) *El Cardenal Cisneros: música, mecenazgo cultural y liturgia* (pp. 141-161). Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals.
- Rey-Debove, J. (1967). La définition lexicographique: bases d'une typologie formelle. *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. 1.
- Rey-Debove, J. (1969). Le dictionnaire comme discours sur la chose et discours sur le signe. *Semiotica*, vol. 1 (n.º 2), 185-195. De Gruyter.
- Reyre, D. (2006): Prólogo segundo. Las llaves del Tesoro de Covarrubias. Arellano, I. y Zafra, R. (Eds.) *Sebastián de Covarrubias Horozco, Tesoro de la lengua castellana o española*. Universidad de Navarra, Iberoamericana Vervuert, DVD-ROM. [Sin paginación].
- Riggs, F. W. (1989). Terminology and lexicography: Their complementarity. *International Journal of Lexicography*, vol. 2 (n.º 2), 89-110. Oxford University Press.
- RITerm (s. f.). *¿Quiénes somos?* Recuperado de <https://sites.google.com/view/riterm/es/presentacion/quienessomos?authuser=0> el 10/05/2023.
- Rondeau, G. (1983). *Introduction à la terminologie*. Gaétan Morin.
- Sager, J. C., Dungworth, D. y McDonald, P. F. (1980). *English Special Languages: Principles and Practice in Science and Technology*. Oscar Brandstetter.
- Sánchez Orense, M. y Sánchez Marín, J. (2009). El léxico del oficio sartorial en el Diccionario de Esteban de Terreros y Pando: el caso de Juan de Acelga. Romero Aguilera, L. y Julià Luna, C. (Coords.), *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua: Actas del VIII congreso*

*nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE)*. Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008 (pp. 481-492). Universidad de Barcelona.

San Vicente, F. (1996). Lexicografía y catalogación de nuevos saberes en España durante el siglo XVIII. Álvarez Barrientos, J. Y Checa Beltrán, J. (Coord.) *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* (pp. 781-794). C.S.LC..

Seco, M. (1985). Un lexicógrafo romántico: Ramón Joaquín Domínguez. *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar, II* (pp. 619-629). Gredos.

Seco, M. (1987). Problemas formales de la definición. *Estudios de lexicografía española*. Paraninfo.

Serís, H. (1964). *Bibliografía de la lingüística española*. Instituto Caro y Cuervo.

Simón Palmer, M. C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Castalia.

Stala, E. (4/12/2018) El Diccionario De Terreros Y Pando (1786-1793) Como Fuente Del Waaren Lexicon De Ph. A. Nemnich (1797). *Revista de Lexicografía*, (n.º 200), 147-166. Recuperado de <https://revistas.udc.gal/index.php/rlex/article/view/rlex.2014.20.0.3878> el 13/05/2023.

Subirá, J. (1970). Un panorama histórico de lexicografía musical. *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC* 25 (pp. 125-143). CSIC.

Svensén, B. (1992). Terminologi och lexikografi. *Terminologiläran och dess relationer till andra områden* (pp. 97-122). NordTerm.

Toft, B. (1998). Terminologi og leksikografi: nye synsvinkler på fagene. *LexicoNordica*, vol. 5, 91–105.

Vidos, B. E. (1961). La place du vocabulaire technique dans le thesaurus de la langue française. *Lexicologie et lexicographie françaises et romanes. Orientations et exigences actuelles* (pp. 185-194). Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Viñaza, Conde de (1893). *Biblioteca histórica de la filología castellana, III*. Impr. y fundición de M. Tello.

Vrbinc, M. Y Vrbinc, A. (2013). Differences in the Inclusion and Treatment of Terminology in OALD3, OALD4 and OALD8\*. *Léxicos 23* (ADRILEX-reeks / series 23), 440-455.

Whewell, W. (1847). *The Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their history*. John W. Parker, West Strand.

Wiegand, H. E. (2004). Über die Unterschiede von Fachlexikographie und Terminographie. Am Beispiel des Wörterbuchs zur Lexikographie und Wörterbuchforschung. *Germanistische Linguistik*, vol. 178, 135-152. Gunter Narr Verlag.

Wüster, E. (1979). *Einführung in die allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie*, Wien: Springer (Versión española dirigida por Cabré Castellví, M. T. (1998). *Introducción a la teoría de la terminología y a la lexicografía terminológica*. Universitat Pompeu Fabra.

## 7. ANEXOS

ANEXO I: Fargas y Soler (1852, pp. 31-32)

**CADENCIA.** Esta palabra tiene tres significados en la música: el primero es conforme á su etimología, que viene de *cadere*, *caer*. En este sentido se llaman *cadencias* las terminaciones ó descansos finales ó momentáneos que dividen las frases armónicas. Se dá también el nombre de *cadencia* á ciertas sucesiones de acordes que indican una conclusion final ó accidental de la armonía. *Cadencia* es sinónimo de *fermata* (Vease esta pal.); esto es, una série de pasos de fantasía que un instrumentista ó cantor improvisa á veces sobre algun descanso de la armonía cuando vá á acabar una pieza. — Tambien se aplica impropiamente esta palabra á una sucesion rápida y alternativa de dos notas, ejecutadas con la voz ó en algun instrumento, lo que se llama mas propiamente *trino*. (V. esta pal.)

ANEXO II: Fargas y soler (1852, p. 32)

**CADENCIA (la).** En un sentido absoluto es el ritmo bien regulado del compás con la melodía, y de cualquiera música que tenga relacion con el baile.

ANEXO III: Fargas y Soler (1852, pp. 46-47)

**CODA.** Palabra italiana que significa *cola* ó *final*, la que se aplica á ciertas frases musicales que terminan una pieza. Así pues, cuando en la música se halla escrito: *Da capo al segno é poi segue la coda*, indica que se ha de volver á empezar en el lugar de la pieza donde esté marcada la señal, y despues seguir el final.

ANEXO IV: Fargas y Soler (1852, p. 65)

**DIM. ó DIMINUENDO.** Esta palabra, ya se use entera ó abreviada, indica que se han de ir disminuyendo gradualmente los sonidos en la ejecucion.

ANEXO V: Fargas y Soler (1852, p. 70)

**DOMINANTE.** Se dá este nombre á la quinta nota de una escala en cualquier tono , porque es la nota que domina el acorde perfecto del mismo ; y á mas se encuentra en la mayor parte de los acordes naturales. Así pues, en el tono de *do*, por ejemplo, el *sol* es la nota *dominante*.

ANEXO VI: Fargas y Soler (1852, p. 92)

**FUGA.** Trozo de música basado sobre una frase dada, que sirve de motivo ó tema ( V. estas pal. ) y que pasa alternativamente por todas las partes, siguiendo las reglas de una imitación periódica. ( V. *Imitación* ).

ANEXO VII: Fargas y Soler (1852, p. 138)

**PIZZICANDO.** V. *Pizzicato*.

**PIZZICATO.** Palabra italiana que significa *punteado*, la que se escribe á veces en algun paso de una parte de violin, viola ó bajo, para indicar que las cuerdas se han de tañer con los dedos en vez de tocarse con el arco. Su abreviacion es *pizz.*

ANEXO VIII: Fargas y Soler (1852, p. 187)

**SEMITONO.** Distancia la mas cercana de una nota á otra, y es el intervalo mas pequeño que se emplea en la música de la Europa moderna. — Hay dos especies de *semitono*: el uno es *mayor*, que se forma de dos notas de diferente nombre, como: *do* natural y *re* bemol; el otro es *menor*, que consiste en una nota en su posicion natural al tono á que pertenece y la misma nota modificada por un sostenido, bemol ó becuadro, como: *do* ♯ y *do* ♭. — Esta clasificacion entiéndase en cuanto á la práctica, porque en punto á teoría no están acordes los autores sobre si se ha de llamar *semitono mayor* al que se forma de dos notas de nombres diferentes, ó al que está comprendido en el intervalo de una misma nota modificada por un accidente, y vice-versa en cuanto al *menor*.

**SÍNCOPE.** Énlace de dos sonidos iguales ó semejantes , de los cuales , el primero se halla en el tiempo ó parte débil del compás y el segundo en el fuerte. Algunas veces á la *síncope* se le dá también el nombre de *ligadura*. ( V. esta pal. )

Se llama *síncope* ó *nota sincopada* la que se halla entre dos ó mas notas de menos valor, pero que juntas valen tanto como la *sincopada*. Toda *síncope* vá á contratiempo, y toda sucesion de notas sincopadas toma un movimiento contrario al orden natural.

**SORDINA.** Pedazo de madera preparada para encajarla en el puente del violin , viola ó violoncello , á fin de sufocar las vibraciones del instrumento , y por consiguiente disminuir su sonido ; con lo cual cambia su timbre y le dá un carácter mas sombrío y melancólico. — Las *sordinas* del oboé y del clarinete son una especie de cónos acampanados, con una pequeña abertura que se introduce en la parte inferior del instrumento. —

La *sordina* de las trompas es un cóno de carton , con un agujero en la base , que se introduce dentro la campana del instrumento. — En el piano la *sordina* es uno de los registros que sirven para apagar los sonidos.

**CADENCIA:** Es la terminacion de una frase armónica ó melódica sobre un reposo musical. Hablaremos primero de la cadencia melódica. La cadencia en la melodía se verifica cuando un período termina en la tónica de la escala en que se halla la pieza de música, y generalmente cae sobre los tiempos fuertes del compas, aun cuando los compases largos, como el de cuatro tiempos, puede caer en el tiempo fuerte, pero esta terminacion de la cadencia no tiene la energia que en el tiempo fuerte: no obstante serán buenas cadencias melódicas aquellas, en que el compas principia por una nota, que sea una *apoyadura*, y entonces la verdadera cadencia cae en el tiempo débil. En la melodía, pues, las cadencias se comparan los periodos entre si, y son como el punto final del discurso.

Las cadencias melódicas pueden dividirse en *cadencias*, *semicadencias* y *cuartos de cadencia*, segun es mas ó menos marcado el reposo que forman, y corresponden á los signos de puntuacion de un discurso; asi despues de una frase melódica hay un cuarto de cadencia, que corresponde á

terminan mas ó menos absolutamente las frases, y de aqui nace otra division en cadencia *perfecta* cadencia *interrumpida*, cadencia *rota* y cadencia *plagal*.

Llámase cadencia *perfecta* el reposo que se hace al fin de una frase sobre el acorde perfecto en el orden directo, precedido del de la séptima dominante sin inversion, cayendo el acorde perfecto en el primer tiempo del compas. En los movimientos lentos de él como en el *Largo* ó *Andante*, que es de cuatro tiempos, podrá caer tambien en el 2.º tiempo fuerte, y en el de tres tiempos, en el 2.º, pero en este caso el oido no

CAD — 6

la coma; despues de un miembro melódico hay una semicadencia, que corresponde al punto y coma, ó dos puntos, y despues de un período hay una cadencia, que corresponde al punto final.

Hay tambien en la melodía cadencias *interrumpidas*, y estas se verifican cuando los periodos en vez de concluir en la tónica, salta de repente á otra nota, y en este caso no hay verdadero reposo, y por consiguiente no finaliza el período melódico. Este salto puede hacerse hácia qualquier otra nota de la escala que no sea la tónica. Muchas de estas cadencias interrumpidas se parecen á las semicadencias, pero el efecto no es el mismo, y el oido sabe muy bien distinguir á ambas, y mucho mas si la armonía contribuye á hacer esta distincion mas marcada.

Las cadencias armónicas son unos reposos, que terminan las frases armónicas. Estas cadencias son mas ó menos marcadas y mas ó menos absolutas, y de aqui nace tambien la division de cadencias, semicadencias, y cuartos de cadencia. Las cadencias

la aprecia por tan perfecta como cuando cae en el primer tiempo, pues que entonces hace concluir el período de un modo absoluto. La cadencia perfecta se llama tambien *auténtica* de la palabra *autentes* que significa superior.

La cadencia *interrumpida* se verifica cuando desde el acorde de séptima dominante de un tono en vez de caer en el acorde perfecto del mismo tono salta á la 7.ª dominante de otro tono v. gr., si de la séptima dominante de *Do* que es *sol*, *si*, *re*, *fa*, en vez de caer en el acorde perfecto de *Do* pasa á la 7.ª dominante de *sol*, que es *re*, *fa*, *la*, *Do*. Interrumpido el acorde perfecto de este modo se evita el caer al reposo, y por lo mismo debe continuar la armonía hasta que caiga en un acorde perfecto

La cadencia *rota* se verifica cuando de la 7.<sup>a</sup> dominante de un tono se pasa á un acorde perfecto distinto del que anuncia la espresada 7.<sup>a</sup>, como si de la 7.<sup>a</sup> dominante de *Do* que es *sol, si, re, fa* en vez de resolver en el acorde *Do, mi, sol* resuelve en un acorde diferente ó etereogeneo. A estas salidas se las llama tambien *engaños*, por que engañan, digámoslo así, al oído, el cual espera la caída á un acorde perfecto correspondiente á la 7.<sup>a</sup> enunciada, y oye otro distinto.

La cadencia *plagal* es un reposo en el acorde directo precedido del acorde de 4.<sup>a</sup> directo ó inverso. Por lo regular solo se hace despues de un acorde perfecto, y al fin de un trozo de música. Los Dóricos han dado origen á la cadencia *plagal*. Ellos, y nuestros antiguos compositores creían que no se podia concluir una pieza de música en un tono menor, y en-

tonces se vieron precisados á crear la cadencia *plagal*, en virtud de la cual imaginaron el colocar despues del acorde, otro en menor á la cuarta superior, haciéndole terminar en el acorde mayor de la misma tónica. En el dia no se sigue ya esta traba de los antiguos, y así cualquiera armonia puede finalizar en menor.

Cadencia en el canto es una flexibilidad de la garganta que los Italianos llaman *trillo* y nosotros *trino*, el cual se hace generalmente sobre la penúltima nota de un periodo musical, de donde ha tomado el nombre de *cadencia*. En este sentido hay dos especies de cadencias; una *llena*, que consiste en no principiar el trino, sino despues de haber apoyado la voz en la nota superior, y la otra *rota* en la que se principia el trino sin preparacion. En el dia ya se usa poco el llamar cadencia al trino V. *Trino*.

#### ANEXO XII: Melcior (1859, p. 68)

CADENCIA: Cualidad de una buena música, la cual dá á los que la oyen y ejecutan un instinto de compas, que lo marcan casi sin estudio. Esta cualidad debe ser la principal en la música para los bailes. Para que una música sea bien cadenciada es preciso que la armonia y el ritmo concurren de consuno á hacer sentir la exactitud del movimiento y del compas. El efecto de cadencia ó sea su regularidad simétrica en las frases musicales, hace la música incierta, coja y poco melódica.

#### ANEXO XIII: Melcior (1859, p. 95)

ÓODA: Se comprende por esta palabra italiana, que significa cola ó remate, en las piezas de música, la terminacion de un *trio*, un *allegro* ó una *tanda de vales*. En ella se repiten los motivos mas agradables al oído de que constan las composiciones ya citadas. Tambien suele escribirse la *coda* por final de unas variaciones, debiendo comenzar aquella por glosar en diferentes juegos melódicos el tema obligado de las variaciones. Muchas *codas* interrumpen la cadencia perfecta de un periodo ya completo, y salvan la inconveniencia de encontrar en un miembro mas compases de los que corresponden á la simetría del periodo.

En un *cánon* infinito se da el nombre de *coda* á un paso, despues del cual, ya no se repite, y se intercala cuando se quiere concluir.

ANEXO XIV: Melcior (1859, p. 104)

**CONCERTINO:** Se da este nombre en Italia al primer violin solo de un teatro, que tiene á su cargo el ejecutar los *solos*, ú obligados escritos para el violin.

ANEXO XV: Melcior (1859, pp. 134-135)

**DIMINUENDO:** Palabra italiana que indica, que las notas bajo de las cuales se escribe, han de ir disminuyendo poco á poco de fuerza. Regularmente se escribe en abreviatura.

ANEXO XVI: Melcior (1859, p. 144)

**DOMINANTE:** Se llama generalmente á la quinta nota de las que constituyen el acorde perfecto. Antiguamente se le daba el nombre de *quinta toni*. El nombre de *dominante* le ha sido dado sin duda por que despues de la tónica, es la cuerda mas esencial, y por que constituye un acorde que no puede formar la *median'e* ó sea la tercera. Además hace parte de los dos acordes que mas ostensiblemente establecen el tono como en el tono de *Do. Do, Mi, Sol y Sol. Si. Re.*

M. Rameau llama *dominante* á toda nota que es generante de un acorde de 7.<sup>a</sup>, y á la que lleva el acorde sensible la da el nombre de *dominante-tónica*. Los músicos no han adoptado esta nomenclatura, y han continuado en llamar *dominante* á la 5.<sup>a</sup> de la tónica, y las llamadas dominantes, que llevan el acorde de 7.<sup>a</sup>, las han puesto el nombre de fundamentales, con lo cual creen esplicarse mejor y con menos confusion.

**FUGA:** Se dá este nombre á un género de composicion, cuyas partes parecen perseguirse, y huir una de otra continuamente. La palabra *fuga* viene de un nombre latin, que significa huida. La *fuga* entre los antiguos compositores era una especie de contrapunto hecho á semejanza de las imitaciones y de los cánones sobre un canto llano; pero en el día se dá el nombre de *fuga* á un trozo de música en el que se desarrolla, bajo ciertas reglas, un motivo, haciéndolo pasar

continuamente de una voz á otra, ó por entero ó por partes. Asi es que la *fuga* representa un discurso musical, en el que se reproduce sin cesar, y en muchos tonos diferentes, un motivo principal. Las frases que sirven para enlazar la transposicion de estos diferentes tonos se llaman *Episodios*.

Los *Episodios* se hacen con fragmentos del motivo, tan pronto en figura de imitaciones ó de cánones, como de progresiones y contrapuntos libres ó inversos, y por lo tanto la materia principal de la fuga se compone de todas las combinaciones científicas que pueden hacerse en la armonía y la melodía. La fuga puede ser considerada como una transicion entre la música de estudio y la composicion libre. Ella nos enseña á sacar partido de un motivo, á desarrollarlo bajo todas las formas, conservando siempre á las partes de este todo un carácter de unidad. La *fuga* encierra todas las reglas de la poética musical, y puede reputarse como el tipo de todo trozo de música que exige estension, y por consiguiente desarrollos. Preciso es pues que una composicion, cualquiera, sea regular, bien concebida y conducida con arte, y que sin tener precisamente la forma y carácter de la fuga participe, y tenga el espíritu de ella.

La *fuga*, tal como se enseña todavía, fué en un principio una produccion enteramente científica, cuya forma se inventó en un tiempo en que la música estaba en su infancia. Formábase de frases que se persiguen, se chocan, y se enlazan sin detenerse jamás. La melodía, cuyo lenguaje se ignoraba estaba sin ritmo, y por lo mismo no producía sino confusion, por que jamás marchaba de frase en frase, y de período en pe-

FUG

— 184 —

FUG

riodo, y que en vez de seguir los principios de un discurso, nacieran todas las combinaciones del trabajo y del cálculo, y jamás de la inspiracion.

A la verdad no pudo ser ese el fin del primero que imaginó la *fuga*. Su idea fué entonces grande y hermosa, y si la fuga de los primeros compositores pecaba por la parte melódica, fué por que entonces todavía no se conocía toda la riqueza y todo el poder del canto. En el día, que la música ha recibido tan grandes mejoras en la parte melódica, es maravilloso que los modernos hayan querido sostener todavía la *fuga* en toda la pureza de su creacion, mayormente cuando Corelli, Marcelo, Jomelli, Leo, Bach, Haydn, Mozart han compuesto sus mas bellas y celebradas fugas en un estilo enteramente diferente.

Aconsejamos á los discípulos de composicion el que se familiaricen con el trabajo de la composicion de la *fuga*, que les enseñará á desenvolver una idea musical, y á dar unidad á las partes del discurso. Como esta parte del estudio de la composicion la conceptuamos de la mayor importancia, pondremos á continuacion las reglas que se han de seguir, segun la doctrina de M. Colet en su tratado de composicion, dejando á sus maestros el cuidado de dirigirlos en la práctica por medio de los ejemplos escritos.

**Reglas para la fuga antigua.**

1.<sup>a</sup> Se proibien absolutamente todos los intervalos diminutos y aumentados, y los que son mayores que la 6.<sup>a</sup> menor. Se permite la octáva 8.<sup>a</sup>

y pueden hacerse tambien saltos de 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup> &. Cuando estan cortados por la 8.<sup>a</sup>. El estilo de la fuga ha de ser siempre severo.

2.<sup>a</sup> Entre las notas accidentales, solo puede hacerse uso de las suspensiones, notas de paso, y del pedal.

3.<sup>a</sup> Se prohibe siempre la 4.<sup>a</sup> justa en el bajo, á menos de que se derive de una suspension ú nota de paso.

4.<sup>a</sup> Han de prepararse las disonancias, con notas consonantes de la armonía.

5.<sup>a</sup> Se han de emplear tan solo los acordes de tres sonidos, la 7.<sup>a</sup> dominante y la 7.<sup>a</sup> de segunda especie, y raras veces las 7.<sup>as</sup> de tercera y cuarta especie, á menos de ser en una marcha armónica.

6.<sup>a</sup> No se ha de salir jamás de los tonos relativos, ni se han de hacer transiciones demasiado fuertes.

7.<sup>a</sup> Se han de evitar las cadencias rotas, y las resoluciones por escepcion de los acordes disonantes. Una voz no debe entrar sino en acorde consonante.

8.<sup>a</sup> Se prohiben todas las frases cromáticas, y todas las que caminan en unisono ú octava, pues todas las partes deben tener el mismo grado de importancia.

9.<sup>a</sup> El motivo de la fuga debe principiar y acabar en la tónica ó en la quinta.

10.<sup>a</sup> El pedal solo se ha de emplear en la 5.<sup>a</sup> del tono principal. El valor de las notas ha de ser solamente el de semibreves, mínimas, semimínimas, y raras veces las corcheas, á menos que sea en compas lento.

Todas las fugas, no escritas bajo estas reglas, no pertenecen al método antiguo. Sigamos ahora en la espli-

cacion de la doctrina de las fugas tal como se enseña en los tiempos modernos.

### De la fuga en general.

Hay fugas de muchas especies, pero las dos principales son la *fuga del tono* y la *fuga libre*. Hay tambien fugas de imitacion, regulares ó irregulares; fugas en movimiento contrario, inverso, retrógrado, y composiciones en estilo fugado. Todas estas fugas se derivan de la fuga del tono, y de la fuga libre. Todas se pueden componer á dos, tres, cuatro, ó mas partes y en todos los tonos.

### De la composicion de la fuga.

Una fuga cualquiera se compone de *Motivo*, *Respuesta*, *Contramotivo*, *estreta* algunas veces de *Pedal*.

Toda la materia de la fuga debe sacarse del *motivo* ó de los *contramotivos*, y no se puede introducir ningun otro extraño, ni en el canto, ni en el valor de las notas. Compónese de motivos transportados á los tonos relativos, de toda suerte de contrapuntos, imitaciones, cánones y marchas armónicas; de la inversion del motivo por movimiento contrario; de estretas siempre mas interesantes; del motivo natural, y de su inversion por movimiento contrario, aumentando ó disminuyendo el valor de las notas, empleados simultáneamente, y del pedal, con el cual se enlazan el *motivo*, el *contramotivo*, y la *estreta*. El mérito de una fuga de estudio depende del empleo mas ó menos feliz de todas estas combinaciones. En ella no se observa ritmo, melodia, ni cadencias: raras veces se dan dos notas iguales seguidas,

y cuando corresponden á dos distintos compases se unen por medio de una ligadura.

Para dar mas interés á la repercusion del motivo ó de la respuesta, y para evitar el confundirlos con las notas acompañantes, ordinariamente se hace preceder en su entrada alguna pausa de corto valor, sobre todo en el seguido de la fuga. Cuando estos silencios son debidos á otras circunstancias, es menester que la parte que ha quedado en silencio vuelva á entrar con el motivo ó su respuesta, ó por una fraccion de uno ó de otra, ó bien introduciendo una nueva imitacion, enunciada ya en otra parte. Cuando el silencio no es mas que una aspiracion, no hay obligacion de observar esta regla.

Para evitar la monotonia es menester no emplear en dos episodios diferentes los mismos fragmentos sacados del motivo ó del contramotivo, como igualmente de no reproducir las imitaciones bajo de un mismo aspecto. Evitase este defecto variando con destreza las modulaciones.

Las imitaciones qu se hacen en el seguido de una fuga deben estar siempre á la distancia que la respuesta habrá indicado; asi cuando la respuesta se hace á la 2.<sup>a</sup> ó á la 4.<sup>a</sup> &c. las imitaciones han de hacerse tambien á la 2.<sup>a</sup> ó á la 4.<sup>a</sup>, pero hay la libertad de hacerlas tambien al unisono y á la 8.<sup>a</sup> sea cual fuere el intervalo en el que se responda al motivo.

Para tener siempre las partes en movimiento es menester que en una ó mas de ellas se sostenga la fuga: el motivo y la respuesta son escepciones de esta regla. Algunas veces solo se reproduce un fragmento del motivo en el discurso de la fu-

ga, sobre todo cuando se transporta de mayor á menor, ó que el motivo no tiene un canto facil y elegante.

### de los episodios.

El episodio en una fuga es una frase compuesta de fragmentos del motivo, ó de los contramotivos, que se hacen en contrapuntos, en cánones, en imitaciones y en marchas armónicas. El episodio sirve para dar mas variedad á la fuga, dejando descansar al motivo y á la respuesta, y tambien para enlazar los motivos reproducidos en diferentes tonos. Se escribe ordinariamente en el tono primitivo, ó participa de dos tonos que debe unir, pero generalmente no modula.

En donde no se emplea motivo, respuesta, contramotivo ó estreta se hace un *episodio* con movimiento semejante ó contrario, ó con aumento ó disminucion en el valor de las notas.

Los primeros episodios deben tomarse de los pasos menos interesantes de los motivos; las mas elegantes imitaciones se guardan para el fin de la fuga, que es cuando ha de marchar con calor hácia el desenlace. En los episodios que no fueran sacados de los motivos, no seria ya una fuga de estudio sino una fuga libre.

### de las modulaciones.

Ya se ha dicho que en la fuga no se podia modular sino en los tonos relativos tanto en mayor como en menor. En una fuga en modo mayor he aqui los tonos que puede recorrer: Do *mayor* Sol *mayor* Re *menor* Fa

*mayor* Mi *menor* Sol *mayor* Do *mayor*. Como excepcion se puede tambien transformar en menor el modo principal, pero esta licencia no se tolera sino para dar un reposo á la 5.<sup>a</sup>, y hacer oír en seguida la *estreta* en el modo mayor.

Cuando el modo sea menor, las modulaciones deben seguir el orden siguiente, supongamos en *La menor*: *La menor* Do *mayor* Mi *menor*, y segun se quiera en los siguientes: *Fa mayor* Re *menor* Sol *mayor* La *menor*.

Aunque se han visto ejemplos de pasar del modo menor al mayor, aconsejan los Maestros que no se haga sino del mayor al menor, pues lo contrario iria en disminucion.

Nada habria mas difícil que el inventar un trozo de música largo sin el socorro del desarrollo de las ideas. Seria menester aglomerar las ideas, ó repetir continuamente una misma con una simple transposicion de tono, lo cual tendria poco interés. En el primer caso seria menester tener una imaginacion muy fecunda, para producir alguna cosa permanente, pues hay muchas composiciones, cuyas ideas eran felices, pero que han caído en el olvido, por que no estaban bien desarrolladas; mientras hay obras musicales que han quedado como modelos del arte, por que sus autores han sabido desenvolver sus ideas; é imprimir de este modo un sello de originalidad á sus composiciones.

La fuga de escuela puede por si sola enseñarnos: 1.<sup>o</sup> á desenvolver nuestras ideas, y sacar de ellas todo el partido posible: 2.<sup>o</sup> á modular bien: 3.<sup>o</sup> á conservar unidad en toda la pieza, pero no debe sujetarse todo á cálculo, es menester que las ideas nazcan de la inspiracion.

Vamos á sentar los primeros prin-

En un estudio que debe enseñarnos á desenvolver una idea principal.

**Plan general de una fuga.**

	<b>Fuga en mayor.</b>	<b>Fuga en menor.</b>
Exposicion.....	En <i>Do</i> mayor.....	En <i>La</i> menor.....
Episodio.....	En el tono de la tónica ó de la quinta...	
Contra exposicion.....	En el tono principal.....	Tono principal....
Episodio.....	Generalmente en el tono principal.....	
Motivo.....	En <i>La</i> menor.....	En <i>Do</i> mayor....
Episodio.....	En el tono principal.....	
Motivo.....	En <i>Fa</i> mayor.....	En <i>Mi</i> menor....
Estreta.....	En el tono principal.....	En <i>Fa</i> mayor ó <i>Re</i> menor.....
Motivo.....	En <i>Re</i> menor ó <i>Mi</i> menor.....	
Estreta.....	En el tono principal.....	
Pedal.....	En la quinta del tono principal.....	
Estreta canónica.....	En el tono principal.....	
Conclusion.....	En el tono principal.....	

**De la exposicion ó exórdio.**

Lámase exposicion la manera de hacer entrar cada parte al principio de una fuga, y el orden con que estas partes deben presentarse y seguir. En una exposicion todo ha de ser claro, elegante y facil de retener. Debe procurarse cautivar al auditorio por medio de ideas felices, nuevas y melodiosas.

**Del Motivo.**

Llamado tambien proposicion, Antecedente, Tema ó Guia.

El motivo es el canto principal de una fuga. Por lo general permanece todo él en un mismo tono, y cuando mas, modula á la quinta, y de la quinta á la tónica. Debe tener gracia, y no pasar de ocho compases en un *Allegro*, ó de cuatro en un *Largo*, á fin de que quede mas impreso en la

memoria, y que el oido pueda concocerlo en los diferentes tonos y partes en que se transporta. Todo el interés de la fuga depende de saber elejir el motivo, porque como en estas composiciones se reproduce continuamente, de aqui se sigue, que le comunica todas sus cualidades. Puede principiarse la fuga al alzar, pero debe concluir al dar.

**de la respuesta ó consecuente.**

La respuesta es una transposicion del motivo á otro tono: esta transposicion depende del género de la fuga. Para este análisis vamos á adoptar la *fuga del tono*, que es la que esta mas en uso, y la única que se propone en los exámenes.

Antes del siglo XVIII se hacia la fuga bajo el tipo del canto llano. Tanto

el motivo como la respuesta no debían pasar de los límites de una octava y no se podía modular, porque los tonos antiguos de la Iglesia no llevaban accidente alguno sino en el penúltimo acorde, ó en el acorde final de algunos tonos, así es que la fuga debía escribirse enteramente en las cuerdas primitivas del tono, y por esta razón se la llamaba *fuga del tono*.

En el día se permite modular en los cinco tonos relativos, pero el motivo y la respuesta no deben salir de los límites de la octava, ni de los tonos de la tónica ó de la quinta. Así cuando el motivo principia por la tónica, y sube ó baja hacia la quinta; la respuesta debe principiar por la quinta y subir ó bajar hacia la tónica. Por el contrario si el motivo principia por la quinta, y sube ó baja hacia la tónica, la respuesta debe principiar por la tónica y subir ó bajar hacia la quinta.

#### **Motivos cromáticos.**

Siempre que en el motivo se proceda cromáticamente, en la respuesta se ha de proceder diatónicamente, lo cual se consigue quitando todos los accidentes del motivo, bajo las reglas que se han dado, y después se vuelven al motivo todos sus accidentes, y se combina la respuesta de modo que imite en cuanto sea posible al motivo en los semitonos.

Hay ocasiones en que el motivo principia por otra nota que la tónica ó la quinta; en este caso la respuesta debe principiar también por la nota correspondiente al motivo, es decir que si el motivo principia por *Re* en el tono de *Do*, debiendo ser la respuesta á la quinta debe empezar por *La* quinta de *Re*, y no por *Sol* quinta de *Do*.

#### **De los contramotivos ó contraintentos.**

Se llama contramotivo, y también contraintento un canto que se inventa para acompañar al motivo y á su respuesta. Este debe hacerse en contrapunto invertible, por que al reproducirlo se invierte en todos sentidos. Cuando se escribe debajo de la respuesta es menester transportarle á los mismos intervalos que está, con relación al contramotivo que acompaña al motivo: sin embargo en esta transposición y sus inversiones se puede mudar algunas notas, si así lo exige la pureza de la armonía.

Es menester que el contramotivo tenga un carácter diferente del motivo, para que puedan distinguirse bien uno de otro; además de que es uno de los medios de dar variedad á la fuga, y hacerla más rica, puesto que también puede echarse mano de los fragmentos del contramotivo para los desarrollos.

En una fuga á dos partes no puede haber sino un solo motivo; á tres y cuatro partes puede haber tantos contramotivos como partes, menos aquella que canta el motivo ó la respuesta; á las que acompañan al motivo, á la respuesta, y á los contramotivos se llaman partes *ad libitum*. Estas han de variarse siempre que acompañan la repercusión del motivo, sea á lo grave sea á lo agudo.

#### **del modo con que deben presentarse los motivos en la exposición.**

1.º En un fuga á dos partes se pone el motivo en la parte que entra primero, y la respuesta en la otra.

El primer acompañamiento, que se pone debajo de la respuesta, puede hacerse en contrapunto invertible, y servir de contramotivo, y también en contrapunto libre, y entonces será un acompañamiento *ad libitum*.

2.º Cuando la fuga es á tres partes se pone dos veces el motivo, la respuesta, y otra vez el motivo, y en fin el motivo y dos veces la respuesta.

3.º Cuando es á cuatro partes, se pone el motivo y la respuesta, y despues otra vez el motivo y la respuesta; ó bien dos veces el motivo y dos veces la respuesta, pero esto mas raras veces. Si el motivo se halla en el tiple ó tenor, la respuesta debe ponerse en el bajo ó contralto, y vice versa. Lo mismo debe hacerse en los contramotivos que se inventan debajo del motivo, y que se transportan debajo de la respuesta.

4.º En la fuga á mas de cuatro partes se siguen los mismos principios.

Las partes deben entrar siempre con el motivo, la respuesta ó uno de los contramotivos. Cuando entra el bajo con el motivo, es necesario, en cuanto sea posible, que su primera nota sea la fundamental del acorde.

Cuando los contramotivos no se hacen entrar en la exposicion, se pueden alterar cada vez que se presenten en el seguido de la fuga; si se presentan al mismo tiempo que el motivo, es preciso reproducirlos exactamente por los mismos intervalos.

#### **de la materia de los Episodios ó desarrollo parcial del motivo.**

Ya se ha dicho que un episodio debe formarse con los fragmentos del motivo ó de los contramotivos; bajo de este respecto se divide en muchos

fragmentos. Despues con cada particilla se pueden hacer imitaciones, cánones y progresistas.

#### **de la contra-exposicion.**

La contra-exposicion es una imitacion de la exposicion: compónese de la respuesta y del motivo, que solo se hace cantar una vez al principiar por la respuesta, colocándola en las partes que pueda producir mejor efecto que en la exposicion; además es un nuevo medio de conseguir mas variedad. La contra exposicion no es obligatoria, y no se hace uso de ella en la fuga á dos partes, y raras veces en la de tres.

#### **de la Estreta ó Estreito.**

Esta palabra de origen italiano quiere decir *estrechado*. Sirve para designar una nueva exposicion en la que una parte entra con la respuesta, antes que la otra haya finalizado el motivo; asi pues para componer una *estreta* es menester anticipar la respuesta, acercándola; cuanto se pueda, al motivo; pero como esta inmediacion puede ser mas ó menos aproximada, pueden hacerse diferentes *estretas*: las que mas se acerquen serán las mas interesantes, y por lo mismo será mejor guardarlas para el fin de la fuga, á fin de aumentar su calor é interés. Cada vez que se introducirá una *estreta* es menester acercar mas y mas las notas iniciales de la respuesta á las primeras notas del motivo; de este modo se logra un efecto sorprendente.

Para las *estretas* se observarán en general las reglas siguientes.

1.º Cuando el motivo principia en un tiempo fuerte, tambien la respuesta; y si en tiempo débil, tambien la respuesta.

2.º En compas de dos tiempos fuertes, el 2.º puede imitar al primero, y el 4.º al 2.º. Lo mismo sucede en los tiempos débiles.

3.º El motivo cuya primera nota ocupa la mitad del compas exige que se le imite de la misma manera.

4.º En el compas de tres tiempos, débese imitar el motivo sobre el mismo tiempo. La misma regla se ha de observar cuando el motivo imita á la respuesta.

Hay *estretas* tambien en que la respuesta se hace por movimiento contrario, y otras en que el motivo y la respuesta se hacen aumentando ó disminuyendo el valor de las notas.

#### de la estreta canónica.

Se llama *estreta canónica* aquella, en que el motivo y la respuesta se imitan exactamente hasta el fin.

Un motivo de fuga bien inventado debe tener siempre una *estreta* canónica, pues por su medio se encuentra á menudo la verdadera respuesta. Para obtener esta *estreta* es menester combinarla de ante mano, componiendo el motivo como para un cánon. Cuando el motivo y la respuesta no producen una *estreta* regular puede hacerse una entrada inmediata con el principio del motivo á la 4.ª, á la 5.ª ó á la 8.ª.

Pero no todos los motivos se prestan á esta combinacion, y entonces hay que contentarse con imitar el primer fragmento del motivo al principiar la respuesta, y luego que esta ha entrado á cantar, se crea para la parte del motivo un acompañamiento *ad libitum*. No obstante para hacer una *estreta* hasta acercar la respuesta al motivo, ó el motivo á la respuesta.

Las *estretas* no han de confundirse

con las imitaciones que se hacen con el principio del motivo ó de la respuesta. En una *estreta* se debe imitar siempre el motivo con la respuesta, ó la respuesta con el motivo, mientras que en la imitacion se reproduce el motivo por el motivo, y la respuesta por la respuesta.

#### Modo de emplear la estreta.

La *estreta* debe tratarse como una nueva exposicion de pasajes mas inmediatos que la primera. En una fuga á dos voces debe oirse el motivo y la respuesta; en una fuga á tres, el motivo, la respuesta y el motivo; y en una fuga á cuatro, el motivo, la respuesta, y otra vez el motivo y la respuesta como en la exposicion. La segunda vez la respuesta ha de imitar el motivo en el mismo intervalo que la primera vez, pero entre la respuesta y la repereusion del motivo la distancia es arbitraria.

#### De la Estreta en modo menor.

Pueden tambien alterarse las notas del motivo ó de la respuesta en las *estretas*, y esto se efectua sobre todo en menor, cuando en una *estreta* de pasos conjuntos, las primeras notas de la respuesta contrarian el tono principal; entonces se alteran de modo que se enlacen naturalmente el motivo y la respuesta. Las *estretas* ordinarias se colocan antes ó despues del pedal, y se reserva la *estreta canónica* para el fin de la fuga.

#### del Pedal en la fuga.

Las reglas que se dan en la palabra *Pedal* son aplicables á la fuga cuando se emplea en esta composicion;

solamente hay que observar que el pedal se hace tan solo, en la 5.<sup>a</sup> del tono principal, y al fin de la fuga. Puede también colocarse el *pedal* en toda especie de cánones, imitaciones, estrechas y progresiones, pero se suprime muchas veces en las fugas á dos y tres partes.

### Conclusion de la Fuga.

Después del pedal se puede finalizar la fuga con tres ó cuatro acordes, pero en general concluye con un canon ó estrecha canónica. Después se reproduce el motivo en aumento ó disminución de modo que haga contraste, y se acompaña, si es posible, con el motivo natural.

Hemos recopilado ya todo lo que hay que saber para componer bien una fuga, y nos hemos extendido tanto en este artículo por la importancia que damos á este género de composición. En efecto el estudio de la fuga, cuando es bien dirigido enseña: 4.<sup>o</sup> La unidad en las escalas con la posible variedad: 2.<sup>o</sup> A modular con propiedad: 3.<sup>o</sup> A dar estension á las ideas, desarrollarlas, y sacar de ellas el mejor partido: 4.<sup>o</sup> A observar la mas escrupulosa unidad. Aun cuando este estudio no enseña lo que es verdadera melodía, pueden aplicarse perfectamente sus principios á la melodía, añadiendo la teoría del ritmo y las dimensiones melódicas. Si esta sabia produccion de la fuga no es apreciada de los profesores y buenos aficionados. Una parte de las sublimes producciones de Haydn, Hoendel y otros maestros afamados las debemos al profundo estudio que hicieron de la fuga.

**FUGADO (género):** Se dice de una composición de música, que sin suje-

tarse á todas las reglas de la fuga, participa de su estilo por varios conceptos. Así se llama contrapunto *fugado*, cuando se introducen en él cánones, imitaciones, y otros artificios que se encuentran en la fuga.

**FUNDAMENTAL:** Sonido fundamental es aquel, que sirve de fundamento á un acorde ó á un tono. Bajo *fundamental* es el sonido mas bajo que sirve de fundamento á la armonía. Acorde *fundamental* es aquel, cuyo bajo fundamental y sus sonidos, están dispuestos segun el orden de su generacion por las leyes de la resonancia, así el acorde *Do, Sol, Mi* compuesto de fundamental, su docena, y su diezisetena estan en el orden de su generacion natural; pero como las partes se hallan demasiado separadas, aproximándolas, octavando los sonidos engendrados *Sol, Mi*, resulta el acorde *Do, Mi, Sol*, tónica, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> en el cual el *Do* es igualmente generador ó fundamental del acorde.

**FUSA:** Nombre de una nota cuyo valor es duplo menor que la semicorchea, y cuádruplo menor que una corchea, de forma que en cada parte de compas entran ocho, y su figura es la misma que la de una seminima, pero con tres rayas horizontales.

## G.

**G...-Sol-re-ut:** Nombre de la nota quinta de la escala diatónica, que en el solfeo llamamos *Sol*, compuesto de la letra, del nombre de la nota *Sol*, de su quinta superior *Re* y de su quinta inferior *ut* ó *do*.

**GABOTA:** Especie de baile, cuya música era en compas de dos tiempos. Constaba de dos réplicas, cada una de las cuales principiaba en el

ANEXO XVIII: Melcior (1859, pp. 343-344)

**PIZZICATO:** Vocablo italiano que quiere decir *punteando*. Cuando esta palabra se encuentra encima ó debajo de las notas de un instrumento de arco, entonces, en vez de arco, se emplean los dedos para hacer resonar las cuerdas y ejecutar las notas, y esto dura hasta que se encuentra la espresion *col arco*.

**SEMÍTONO:** Es el menor intervalo de la música moderna. Hay dos clases de semitonos, á saber el mayor y el menor. El semitono mayor es la distancia que hay del sonido *Mi* al sonido *Fa*, ó del sonido *Si* al sonido *Do* de la escala diatónica. El semitono menor es el intervalo que hay entre el *Do* natural y el *Do* sostenido, y en general de una nota á la misma nota, alterada con un sostenido ó bemol. Hay tambien otros tres semitonos, á saber, el máximo, el mediano y el mínimo, pero son conocidos tan solo en los cálculos matemáticos, que nada sirven en la práctica. Tampoco en esta hacemos distincion entre el semitono mayor y el menor, pues los consideramos iguales, porque bien averiguado no hay tal diferencia en los instrumentos de teclado, y la que hay en realidad desaparece ante las leyes del temperamente que los iguala.

**SINCOPIA:** Se dá este nombre á una ó mas notas que están encajonadas entre otras de un valor inmediato inferior, ó es la prolongacion de un sonido que principia en un tiempo débil, y se alarga hasta el tiempo fuerte del compas inmediato. La sincopa tiene por objeto repartir el valor de la nota en dos mitades que se añaden á las notas anterior y posterior. La nota sincopada se reputa como dos notas de igual valor y sonido á las cuales abraza una ligadura. La sincopa puede existir en la armonía lo mismo que en la melodía: en esta sirve para dar espresion y gusto al canto, pero en la armo-

**SIN**

— 3

nia es donde tiene su principal utilidad para manejar las disonancias. La primera parte de la sincopa sirve de preparacion, y en la segunda se dá la disonancia. En un seguido de disonancias, la primera parte de la sincopa que sigue sirve al mismo tiempo para resolver la disonancia que precede, y á preparar la que le sigue. Tambien hay ocasiones en que hay sincopas sin que haya disonancia. Las notas que llevan sincopa se llaman *sincopadas* ó *semicopadas*.

ANEXO XXI: Parada y Barreto (1868, p. 91)

**Cadencia.**—Se dá el nombre de cadencia á la terminacion de una frase musical por medio de un reposo. Esta terminacion está sujeta á varias modificaciones, de las cuales resultan las diversas clases de cadencias. Hay, pues, la *cadencia perfecta*, que consiste en formar dicho reposo por medio de la resolucíon del acorde de la dominante en el de la tónica. La *cadencia plagal*, resolviendo el acorde del cuarto grado sobre el de la tónica. La *cadencia imperfecta*, resolviendo el acorde invertido de la dominante sobre el de la tónica. La *semicadencia*, yendo de la tónica á la dominante. La *pequeña cadencia*, resolviendo la tónica sobre el cuarto grado, ó bien resolviendo sobre la tónica un acorde de séptima disminuida, ó cualquier otro que no sea de los anteriormente dichos. La *cadencia interrumpida*, que consiste en hacer presentir al oído la cadencia perfecta por medio del acorde de la dominante, pero resolviendo este último en un acorde lejano al tono en que esté la pieza.

**Cadencia.**—La suspension ó prolongacion que se hace algunas veces de la penúltima nota de una frase musical ó de una *fermata*. Esta palabra en este sentido no está en uso entre los inteligentes, y solo la usan cierta clase de aficionados ó los que no entienden de música.

ANEXO XXII: Parada y Barreto (1868, p. 102)

**Coda.**—Es un periodo ó frase musical que se agrega al fin de una pieza para redondearla y darle aun mas decision al conjunto de toda ella. En la música bailable, se encuentra precedida de un signo de repeticion, que indica que se ha de volver al principio de la pieza y despues concluir en la coda.

ANEXO XXIII: Parada y Barreto (1868, p.106)

**Concertino.**—Dáse este nombre al que toca la parte de primer violin principal en la orquesta, y en cuya parte se hallan marcados con notas mas pequeñas los pasajes obligados de los demás instrumentos.

**Concertino.**—Es un instrumento especie de acordeon, que se toca con ambas manos á la vez, por medio de cierto número de teclas que contiene en sus estremidades.—Este instrumento está particularmente en uso en Inglaterra. Hay el concertino baritono, cuya estension es desde *sol* hasta *do*; el concertino bajo, que está una octava mas bajo que el baritono, y el concertino tenor, que está una octava mas alto que este último. El primero que dió á conocer este instrumento en Inglaterra fué Guiulio Reegondey.

ANEXO XXIV: Parada y Barreto (1868, p. 124)

**Diminuendo** =Esta palabra indica que se ha de ir disminuyendo poco á poco la intensidad de los sonidos.

ANEXO XXV: Parada y Barreto (1868, p. 126)

**Dominante**.—Nombre del quinto sonido de la tonalidad moderna. La dominante es la nota mas esencial del tono; colocada sobre la tónica, determina el tono de un modo positivo y dá la idea de la conclusion ó reposo. Acompañada de la tercera de la tónica y de esta misma, forma el acorde llamado *perfecto mayor*, ó sea el acorde característico del tono. La tercera de la tónica determina el modo, y la quinta ó dominante, unida á esta y á la tónica, dá la idea completa de la tonalidad.

ANEXO XXVI: Parada y Barreto (1868, p. 189)

**Fuga**.—La fuga es una composicion fundada en la imitacion y trabajada sobre una sola frase, llamada motivo, de la cual se sacan todos los elementos que se emplean para su completo desarrollo.—Son cuatro las clases que hay de fuga y se denominan: 1.ª, *fuga tonal*; 2.ª, *fuga real*; 3.ª, *fuga tonal-real*, ó sea *mista*; y 4.ª, *fuga irregular*, ó de *imitacion*.—Tambien se divide en *fuga de escuela* y en *fuga libre*; en *fuga antigua* y en *fuga moderna*, y finalmente en *fuga simple*, *doble*, ó *triple*.—El nombre de *fuga* trae su origen de la disposicion de las voces, que al imitarse mutuamente parece como que se huyen ó se evitan unas á otras, de donde se le ha dado el nombre de fuga ó huida.—Estas diferentes especies constituyen otros tantos ejercicios, cuya principal diferencia consiste en la distinta manera de principiar y concluir el motivo, en la manera de hacer la contestacion, ó en el mayor ó menor número de motivos que contenga, lo cual constituye la fuga simple, doble ó triple.—Cuando la primera vez ha espuesto el motivo, y sigue acompañando á la contestacion de la segunda voz, forma lo que se llama el *contramotivo*.—La contestacion es la imitacion hecha por la segunda voz, del motivo espuesto por la primera. Dáse el nombre de *entradas* en la fuga á las diversas repeticiones que del motivo principal hacen las voces entrando unas tras otras.—Episodio de la fuga es el divertimiento que media entre entrada y entrada.—*Estrechos*, son las entradas que hacen las voces, diciendo el motivo ó motivos, de modo que la segunda voz entre antes que acabe la primera, y asi sucesivamente.—Este ejercicio es de gran utilidad en el estudio de la composicion musical, y con él aprende el discípulo á dar desarrollo y expresion á todas las partes que forman una pieza de música.

ANEXO XXVII: Parada y Barreto (1868, p. 317)

**Pizzicato.**—Esta palabra italiana se encuentra ordinariamente en la música escrita para violín, viola, violoncello ó contrabajo.

Su significado es, que las notas, en vez de ser producidas con el arco, han de hacerse oír heridas con los dedos, á manera de como se hace en el arpa ó la guitarra. El pizzicato en los instrumentos de cuerda es uno de los muchos recursos que estos ofrecen á la orquesta para producir mayor variedad y aumentar la belleza de los efectos.

ANEXO XXVIII: Parada y Barreto (1868, p. 353)

**Semitono.**—Intervalo el mas pequeño de nuestro sistema musical. El semitono pertenece esclusivamente al género cromático de la música. Su colocacion en la escala, ya sea entre el tercero y cuarto grado, entre el séptimo y el octavo, entre el segundo y el tercero y entre el quinto y el sexto, determina el modo á que pertenece dicha escala.—Existe una pequeña diferencia entre dos sonidos producidos á distancia de semitono; pero esta diferencia es casi inapreciable para el oído, y está escluida de la práctica.—En el

ANEXO XXIX: Parada y Barreto (1868, p. 354)

**Sinepa.**—Disposicion particular de las notas de un compás, por medio del cual cada nota participa ó forma parte de la mitad de un tiempo.

ANEXO XXX: Parada y Barreto (1868, p. 357)

**Sordina.**—Pequeño cuerpo de madera dura ó de marfil, que se ajusta por la parte superior del puente á los instrumentos de arco para dar á los sonidos un timbre lejano y dulce, que los hace aparecer velados para el oído y llenos de una gran dulzura.—La sordina dá á los instrumentos, como el violín, la

viola, etc., un carácter de tristeza y melancolía muy pronunciado. Tambien se aplica la sordina bajo otra forma distinta, al oboe y al clarinete. En el piano, este efecto se produce por medio del apagador.

**Cadencia.** Todo canto ó toda armonía debe hacerse en algún Modo y éste se determina por medio de ciertas fórmulas armónicas ó simplemente melódicas llamadas *Cadencias*. «Siendo la resolución de una disonancia un movimiento con que se da á la voz descanso en la armonía, se deberá hacer con uno de aquellos movimientos con que se da descanso á la voz por disposición de la naturaleza, y estos movimientos son las cadencias.» (P. *Eximeno*).

Así, pues, *CADENCIA*, equivale á conclusión de un período ó pensamiento musical, determinada por acordes motores que resuelven en una forma armónica de conclusión ó reposo, como acontece con la *cadencia melo-armónica final*, dominante y tónica.

Las fórmulas gramático-musicales que se especificarán oportuna y detalladamente, redúcense á las siguientes presentadas en globo:

*CADENCIA EVITADA* ó *COPERTA*, según la técnica de los italianos: consiste en la dominante resolviendo en la nota de tercer grado con tercera y sexta.

*CADENCIA SUSPENDIDA*: detiénese sobre la dominante.

*CADENCIA INTERRUPTA*: procede por la dominante, interrumpida por el acorde de sexto grado, ó por la dominante que se transforma ó pasa á un acorde perteneciente á otra tonalidad.

*CADENCIA PLAGAL*: paso del cuarto grado á la tónica.

*SEMICADENCIA*: paso sencillo de la dominante á la tónica.

La voz *CADENCIA* equivale á *ASONANCIA*. — Es también, la exacta correspondencia del que baila con el compás de la música. — En poesía, sonido que corresponde á cada especie de verso, sin el cual deja de serlo.

**Cadencia auténtica.** Según la opinión de algunos teóricos, cuando una pieza termina por medio de una cadencia plagal, raramente aparece sola. Lo más común es que al lado de aquella aparezca la auténtica, que consiste en la terminación en mayor de un fragmento escrito en menor.

Las cadencias auténticas, según las citadas opiniones, divídense en dos especies, las llamadas *CADENCIAS PERFECTAS* ó *IMPERFECTAS*.

**Coda.** Voz italiana que significa cola ó remate, especie de período final que se aplica á ciertas frases para terminar una composición ó un fragmento musical.

En la *CODA* de la música de baile se reproducen más ó menos extensamente los motivos más agradables y salientes.

En la *CODA* de las antiguas *VARIACIONES* glosábase en diferentes juegos melódicos el tema obligado de la variación.

Dábase, también, el nombre de *CODA* á un paso del antiguo *cánon infinito* después del cual no se repetía ya el *cánon*, intercalándose la *CODA* cuando se quería terminar.

ANEXO XXXIII: Pedrell (1894, p. 107)

**Concertino**, propiamente llamado ACORDEÓN-CONCERTINO. Instrumento de la familia de los acordeones, usado particularmente en Inglaterra. Dió á conocer este instrumento en aquel país, Meegondey, construyendo *concertinos* barítonos y bajos.

**Concertino** (*Petit chœur*, fr.). Pequeña orquesta de acompañamiento que formaba el

*a solo* del CONCERTO GROSSO, en la antigua orquesta sinfónica completa (denominación en uso durante el siglo XVII y aun en el siguiente).

El antiguo *Concertino*, considerado como cuerpo de profesores instrumentales, constaba de un primer y dos segundos violines y un violoncello.

Dase el nombre de *Concertino* al que toca la parte de violín principal en la orquesta.

El antiguo VIOLINO DI SPALLA se llamó CONCERTINO.

**Concertino (Violín)**. Se da este nombre en Italia y en España al primer violín á solo de un teatro que tiene á su cargo ejecutar los *si* ó *obliquados* escritos para el violín. Llámase, también, *Violin ut cembalo*. (V. además, CONCERTINO.)

ANEXO XXXIV: Pedrell (1894, p. 137)

**Dim.** Abreviación de la voz italiana DIMINUENDO. Produce el mismo efecto que DECRESC., ó DECRESCENDO (V.).

**Diminuendo** (it.). Lo mismo que DECRESC., ó DECRESCENDO.

ANEXO XXXV: Pedrell (1894, p. 142)

**Dominante**. Quinta nota de las escalas diatónicas, cuerda la más esencial después de la tónica, llamada antiguamente *Quinta toni*.

**Dominante (Acorde de séptima de)**. Contiene tres notas pertenecientes al sonido complejo *sol*, á saber, *sol*, *si*, *re*, con una nota disonante, *fa*, la *séptima* de la fundamental. Aunque el acorde de *séptima de dominante* es de los calificados *disonantes*, su disonancia misma está tan emparentada con uno de los sonidos parciales de la dominante, que el acorde en su efecto puede considerarse como representación sonora del sonido complejo de esta dominante. Por esto precisamente la marcha de la séptima de este acorde es más libre y no se halla sometida á las restricciones que la práctica aconseja para el buen uso de los otros acordes de séptima: preséntase libremente y sin preparación, lo cual no es permitido con las séptimas de otras especies.

Es el acorde más esencial de la música moderna, después de la tónica, como hemos dicho. Precisa la tonalidad, con más vigor que el simple acorde de dominante *sol-si-re* y con más precisión que su concomitante en la práctica el acorde diminuto *si-re-fa*. Como acorde disonante tiende á resolverse en el acorde de la tónica, y por esto es el más dulce y agradable de todos los acordes disonantes.

**Fuga.** Cuando dos voces ó más voces caminan una después de otra con una misma cantinela, la figura ó ejercicio musical que de ello resulta se llama *Fuga*, cuyo principal objeto es el enlace de un tema entre sí.

Nuestros tratadistas antiguos dividíanlas en *atadas, desatadas y compuestas*, en *simples, dobladas, contrarias, cancrizantes*, de engaño, etc., etc. La *Fuga* antigua tenía estrecha analogía con el *Canon* que por esto solía denominarse *Fuga ligada (Fuga legata, it.)* ó *atada*: cuando la *repetición, eco ó respuesta* no era rigurosamente igual al tema, llamábase *fuga suelta (fuga sciolta, it.)* ó *desatada*.

En los tiempos modernos la *Fuga* fué revistiendo poco á poco dos formas especiales: la *tonal* y la *real*. En la primera la *respuesta* no sale de la cuerda del tono: en la segunda se modula á la quinta reproduciendo idénticamente (de una manera *real*, de aquí el sub-título) el *tema* ó el *motivo (soggetto, it.)*. En la entrada de las *respuestas*, las partes que han iniciado el *tema* y lo han ido reproduciendo si son más de dos ó tres, intervienen contrapuntísticamente en el conjunto hasta que llega el *episodio*, el cual prepara la reaparición del tema transportado á otro tono. Una peroración (*stretto*, en italiano) y un *pedal* contrapuntado terminan la composición.

Aunque se ha dicho con ciertos visos de razón que *una bella Fuga es la obra maestra, pero ingrata, de un buen armónista* (Rousseau), es real y verdaderamente la base de la instrucción y cultura del compositor.

Hasta mediados del siglo XVIII no se hicieron *fugas* según el sistema que podríamos llamar, relativamente, moderno. Hasta entonces no se había usado más que el *contrapunto fugado*, es decir, el *contrapunto* á cuatro, cinco, seis ó siete partes, cuyos motivos se tomaban, ordinariamente, de los *antifonas é himnos* del canto llano, llenándolos de imitaciones y canones.

La *Fuga* antigua fué obra de cálculo, no de inspiración, aunque de ella nació la frase moderna después de larguísimo período de elaboración técnica. Causa verdadera maravilla que haya todavía tratadistas empeñados en sostener aquella antigua é ingrata *fuga* cuando los Corelli, Marcello, Jomelli, Händel y, sobre todo el insuperable Bach, han compuesto sus más bellas creaciones en un estilo que ha recibido la sanción clásica.

En los distintos artículos dedicados á esta materia se hallará expuesta la teoría de este género de composiciones en la forma propia de un DICCIONARIO TÉCNICO. V. los vocablos MOTIVO RESPUESTA, STRETTO, PEDAL, MODULACIONES DE LA FUGA, etc.

**Fuga atada.** V. FUGA.

**Fuga æqualis motus (lat.).** Fuga de movimiento uniforme.

**Fuga canonica ó tonalis (lat.).** Fuga en forma de canón ó tonal.

**Fuga del tono.** La que no modula.

**Fuga desatada.** V. FUGA.

**Fuga desatada ó suelta. (Fuga sciolta, it.).** V. FUGA.

**Fuga galante.** Fuga libre. Empleábase ordinariamente, en la *musica di camera*.

**Fugado (Género).** Se dice de una composición que sin sujetarse á todas las reglas de la *Fuga*, participa de su estilo.

**Fuga libera ó soluta (lat.).** Fuga libre.

**Fuga libre ó real.** La que modula.

**Fuga ligada (Fuga legata) (it.).** V. FUGA.

**Fuga obligada.** Lo mismo que FUGA RIGUROSA.

**Fuga periódica ó Fuga parcia<sup>l</sup>.** La Fuga ordinaria.

**Fuga propia ó Fuga regularis (lat.).** Fuga propia ó regular.

**Fuga real.** V. FUGA.

**Fuga recta (lat.).** Lo mismo que FUGA EQUALIS MOTU.

**Fuga regularis (lat.).** Lo mismo que FUGA PROPIA (lat.).

**Fugara (it.).** Registro de órgano compuesto de cañas muy delgadas.

**Fugato (it.).** En el género propio de la Fuga.

**Fuga tonal.** V. FUGA.

**Fughetta (it.).** Diminutivo de FUGA que equivale á FUGA BREVE.

**Fugue (fr.).** Lo mismo que *Fuga*.

**Fuge (al.)** Fuga.

ANEXO XXXVII: Pedrell (1894, pp. 370-371)



**Pizz.** Abreviación de la voz italiana *pizzicato*.

**Pizzicato.** (it.) Modo especial de *puntear* las cuerdas de los instrumentos de arco sosteniéndolo con

la palma de la mano izquierda mientras se pulsán las cuerdas con un dedo ó dos dedos libres de la misma mano.—El mismo vocablo sustantivado expresa una composición de música escrita toda para producir el efecto del *pizzicato*.

ANEXO XXXVIII: Pedrell (1894, p. 414)

**Semitono ó medio-ono.** Es el intervalo que media de cada uno de los *doce* sonidos de nuestro sistema tonal á su inmediato superior ó inferior. Es la más pequeña alteración de sonido admitida en nuestra música.

ANEXO XXXIX: Pedrell (1894, p. 420)

**Sincopas** Valores que comenzando en tiempo ó parte débil del compás, se prolongan hasta un tiempo ó parte fuerte más ó menos inmediato. En general: nota ó notas cuyo valor equivale al de dos de la que preceden y subsiguen.—Lo mismo que *nota à contratiempo*.

ANEXO XL: Pedrell (1894, pp. 426-427)

**Sordina, sordina ó sordino** (it.), **sourdine**. (fr).

Pequeño cuerpo de madera, asta, concha, hierro etc., que se ajusta por la parte superior del puenteillo á los instrumentos de cuerda y arco con objeto de debilitar la resonancia, disminuyendo por lo mismo la intensidad y el timbre del sonido, que por medio de este aparato, se produce velado y con cierta reunión no exenta de dulzura. La primera aplicación de la sordina á los instrumentos de cuerdas aparece en el *Esio* y en el *Caio Mario* de Jomelli (Roma, 1746.—Llámanse *sordinas* todos los aparatos que utilizan varios instrumentos para velar el sonido.—En los relojes de repetición es un muelle que se aprieta para impedir que suene la campana.—Dáse el nombre de *sordina* al pedal celeste ó suave del piano.

**Sordina ó sordino** (it.). V. SORDINA.

**Cadencia.**—En it. CADENZA, del lat. *cadere*, caer.—Es la terminación de una frase armónica ó melódica. Se verifica en la melodía cuando un período concluye en la tónica de la escala en que se halla la pieza de música. Caen generalmente sobre los tiempos fuertes del compás; pero serán también buenas cadencias melódicas aquellas que, empezando el compás por una nota que sea *apoyatura*, viene en rigor á formarse en el tiempo débil. En la melodía, pues, las CADENCIAS separan los períodos, y según es más ó menos marcado el reposo que forman, así serán *cadencias*, *semicadencias* ó *cuartos de cadencia*, que equivalen al punto, punto y coma y á la coma en el discurso.—También hay en la melodía CADENCIAS INTERRUPTAS cuando, en vez de concluir los períodos en la tónica, saltan de repente á otra cualquiera nota distinta de la tónica y no finalizan, por consiguiente, el período melódico.

Las CADENCIAS ARMÓNICAS son unos reposos que terminan las frases armónicas y también se dividen en *semicadencias* y *cuartos de cadencia*, según sean más ó menos marcadas. — La CADENCIA puede terminar la frase de un modo más ó menos absoluto. De ahí nace otra división en *perfecta*, *interrumpida*, *rota* y *plagal*.

CADENCIA PERFECTA Ó AUTÉNTICA (de la pal. *autentes*, que sig. superior) es el reposo que se hace al fin de una frase sobre el acorde perfecto en el orden directo, precedido del de la 7.<sup>a</sup> dominante sin inversión, cayendo el acorde perfecto en el primer tiempo del compás. Si éste es de 4 tiempos, y el mov. lento como el *Largo* ó el *Andante*, también puede caer en el 2.<sup>o</sup> tiempo fuerte, ó si es de 3 tiempos, en el 2.<sup>o</sup>; pero al oído no le resultará tan perfecta. La INTERRUPTA se verifica cuando desde el acorde de 7.<sup>a</sup> dominante de un tono, en vez de caer sobre el acorde perfecto del mismo tono, salta á la 7.<sup>a</sup> dominante de otro tono, v. gr., si de la 7.<sup>a</sup> dominante de *do*, que es *sol, si, re, fa*, en vez de caer en el acorde perfecto de *do*, pasase á la 7.<sup>a</sup> dominante de *sol*, que es *re, fa, la, do*. Interrumpido de este modo el acorde perfecto, se evita el caer al reposo y debe continuar la armonía hasta caer en un acorde perfecto. — La CADENCIA ROTA se verifica cuando de la 7.<sup>a</sup> dominante de un tono se pasa á un acorde perfecto, distinto del que anuncia dicha 7.<sup>a</sup>, verbigracia, si de la 7.<sup>a</sup> dominante de *do*, que es *sol, si, re, fa*, en vez de resolver en el acorde *do, mi, sol*, resuelve en un acorde diferente. Estas salidas llámense también *engaños*, porque puede decirse que los sufre el oído cuando espera la caída á un acorde perfecto correspondiente á la 7.<sup>a</sup> enunciada. — CADENCIA PLAGAL es un reposo en el acorde directo precedido del acorde de 4.<sup>a</sup> directo ó in-

**Coda**, it.—Del lat. *cauda*, cola, remate.—Se designa con ese nombre el final de algunas obras, que recuerda los motivos más agradables de la comp., aunque con mov. algo más vivo.—También se llama CODA la libre terminación del CANON INFINITO.

## CAI

verso. Generalmente sólo se hace después de un acorde perfecto y al fin de un trozo de música. Dieron origen á esta cadencia los dóricos, entendiendo que una pieza musical no podía concluir en un tono menor. Imaginaron, pues, colocar después del acorde otro en menor á la 4.<sup>a</sup> superior, haciéndole terminar en el acorde mayor de la misma tónica. Así lo hicieron también nuestros antiguos comp. Actualmente ya no existe tal traba: cualquier armonía puede finalizar en menor.

También se ha llamado CADENCIA en el canto á lo que hoy llamamos *trino*. Era CADENCIA LLENA cuando no empezaba el trino sino después de haber apoyado la voz en la nota superior, y se llamaba ROTA si el *trino* empezaba sin preparación.

**Cadencia.**—Es una cualidad de la música que se dice está bien cadenciada si la armonía y el ritmo hacen sentir la exactitud del movimiento y del compás, como sucede en los bailables.

ANEXO XLIII: Lacal (1899, p. 132)

**Concertino.**—Una variedad del Acordeón. La ideó en Inglaterra y la popularizó en aquel país Meegondey, que construía concertinos bajos y baritonos.

**Concertino, it.**—Diminutivo de CONCERTO. El conjunto de uno ó dos violines y un violoncelo concertantes que ejecutaban la parte principal de los *concerti grossi* que, en 1762, estableció Corelli, y pusieron después en boga Vivaldi, J. S. Bach y otros maestros.

**Concertino, it.**—En España y en Italia el primer violín, cuyo cargo están los *solos* ú *obligados*, escritos para dicho inst.—La PARTICELLA del primer violín, si por dirigir éste la orquesta (*Violín al cembalo, it.; leader, en inglés; concert meister, en al.*) tiene marcados todos los pasajes de los demás instrumentos.

ANEXO XLIV: Lacal (1899, p. 155)

**Diminuendo, it.**—Disminuir gradualmente el sonido.

ANEXO XLV: Lacal (1899, p. 157)

**Dominante.**—Nombre que se da á la 5.<sup>a</sup> nota de las escalas diatónicas, porque es la que en armonía sirve de base en el acorde de 7.<sup>a</sup> que lleva ese nombre, y es el que más dominio ejerce en la tonalidad moderna. Es la cuerda más esencial después de la TÓNICA ó base de la escala.

ANEXO XLVI: Lacal (1899, pp. 194-195)

**Fuga.**—Comp. musical en la que dos ó más partes se reproducen repitiendo el mismo motivo con variaciones adaptadas á la naturaleza de cada voz ó de cada instrumento.—J. J. Rousseau ha dicho que *la fuga es la ingrata obra maestra de un buen armonista*

Esa pal. da por sí so'a exacta idea de su etimología. Efectivamente, en la fuga cada una de las partes huye al

parecer de las otras y vuelve á presentarse como si todas se persiguieran sin cesar.—El est. de las FUGAS, trabajo mecánico y poco grato, da los medios de franquear los obstáculos que no podría vencer el que no las hubiese ejercitado. He ahí por qué, á pesar de ser la mús. de iglesia el verdadero campo de la FUGA, conviene que todos la estudien como base sólida de instrucción musical.

Los ant. tratadistas denominaban la fuga: ATADA ó LIGADA cuando la *repetición, eco* ó *respuesta* era igual al tema. SUELTA ó DESATADA si las partes no eran iguales. CANÓNICA ó TONALIS, á la que estaba en forma de canon. RECTA ó *ÆQUALIS MOTUS* á la de mov. uniforme. Además la dividían en *simple, contraria, doblada, cancrizante*, etc. Lo que los ant. llamaron FUGA, no era en realidad sino un CANON riguroso ó un CONTRAPUNTO FUGADO, es decir, á 4 ó más voces, con más ó menos imitaciones; pero sin la variedad, grandeza y brillantéz de la fuga moderna, LA TONAL, la rigurosa escolástica que es hoy el tipo de ese género desde principios del s XVIII. Llámase así porque la *respuesta* no sale de la cuerda del tono, y llámase REAL ó LIBRE si se modula á la 5.<sup>a</sup> reproduciendo de un modo real el tema ó motivo.—En la primitiva hist. de la fuga figuran A. y J. Gabrieli, Froberger, Frescobaldi, Sweelinck, Pachelbel, Scheidt, Buxtehude, hasta que Bach en la fuga inst. y Hændel en la vocal, alcanzaron su más alta perfección.—Cítanse como *Tratados* especiales el de J. S. Bach, *El Arte de la Fuga*, en fr. \* y el de Luis Sabbatini, *La fuga musical*. It., Venecia, 1802; los de Marpurg y Hauptmann, en al.; el de Fétis, el *Catecismo de Riemann*, 1891, en al.; el de E. Prout, 1891 y *Fugal analysis*, 1892.

ANEXO XLVII: Lacal (1899, p. 415)

**Pizzicato**, it.—En abrev. Pizz. Derivase del verbo *pizzicare*, picotear. Designa un efecto especial de los inst<sup>ts</sup>. de arco é indica la frase musical que debe decirse *punteando* las cuerdas hasta que se encuentran las pal<sup>as</sup>. *col arco*, con el arco.—No abusando del *pizzicato*, pueden conseguirse agradables efectos, principalmente en el violín. Ej.: la romanza del paje en *Nozze di Figaro* y la serenata de *Don Giovanni*, donde los 1<sup>os</sup>. violines acomp. con *pizzicato* vivaracho, elegante y poético. En los contrabajos producen efectos melancólicos unas veces, patéticos y vigorosos otras, según lo demuestra Meyerbeer en sus óp<sup>as</sup>. y Beethoven en sus sinfonías.

**Pizzicato**, it.—Nombre de una comp. que ha de ejecutarse toda en inst. de arco *punteando* las cuerdas de un modo especial.

ANEXO XLVIII: Lacal (1899, pp. 477-478)

**Semitono ó medio tono**.—Los grados ó notas de la escala no guardan entre sí igual distancia; unos están separados más que otros. El espacio mayor se llama *tono*, el menor está del grado 3<sup>o</sup>. al 4<sup>o</sup>., y del 7<sup>o</sup>. al 8<sup>o</sup>., y se llama *SEMITONO*. La escala diatónica, ya empiece por el *do*, ya por cualquier otra nota, consta, pues, de 5 tonos y 2 semitonos.—Cada tono se divide en dos semitonos, y el sonido intermedio puede obtenerse subiendo el de la nota inferior por medio de un *sost.*, ó bajando con un *bemol* el de la nota superior. Pero esos dos semitonos son de diferente naturaleza. Es menor el *DIATÓNICO*, y existe entre dos notas de diferente nombre; v. gr.: *do-re b*, *mi-fa*, *sol sost.-la*. Es mayor el *CROMÁTICO*, y existe entre dos notas de un mismo nombre; pero estando una de ellas alterada, v. gr.: *la-la sost.*, *re b-re bec*.—Para explicar lisa y llanamente cómo es mayor el uno que el otro semitono, dejemos á un lado las disquisiciones de los físicos, y ciñéndonos al fin práctico en la mús., recordemos que el tono se divide en 9 *COMAS* ó partes iguales. Cada coma es la menor diferencia que entre dos sonidos puede apreciar el oído. El semitono menor ó diatónico, vale 4 comas,

es decir,  $\frac{4}{9}$  de tono. El mayor ó cromático, vale 5 comas, es decir,  $\frac{5}{9}$  de tono. El sonido *sost.* es una coma más aguda que el siguiente sonido *bemolado*. Así, pues, de *do sost.* á *re b*, media una coma. En los inst<sup>ts</sup>. de sonidos fijos, como el piano, el órgano, etc., hase adoptado el acorde temperado ó temperamento, que consiste en dividir el tono en dos partes iguales. Así, el sonido intermedio, ya sea con *b*, ya con *sost.*, es el mismo, y se produce con la misma tecla. En otros inst<sup>ts</sup>., como el violín, el violoncelo, etc., el ejecutante, llevado por el sentimiento melódico, se somete sin pensar á la citada diferencia.—  
V. INTERVALO, ESCALA, TONO.

ANEXO XLIX: Lacal (1899, p. 483)

**Sincopa**.—Sonido que se articula sobre un tiempo débil ó sobre la parte débil de un tiempo y se prolonga sobre un tiempo fuerte ó sobre la parte fuerte de un tiempo. Cuando las dos partes de la *sincopa* no son de igual duración, se llama *s. irregular*. La *sincopa* ó *notas sincopadas*, y el *contratiempo*, son entre las formas rítmicas, las más importantes.—**SINCOPADAMENTE**, con sincopas.

**Sordina.**—En fr., *sourdine*; en it., *sordina ó sordino*.—Pequeña pieza de concha, madera ó metal, en forma de peine, con tres dientes. Se encaja sobre el puentecillo de los inst<sup>o</sup>. de arco, para interceptar las vib<sup>o</sup>. de la caja y *asordinar* los sonidos. Las cuerdas, de ese modo, vibran sin resonancia, y el timbre es dulce, velado y melancólico. Llámense *sordinas* todos los útiles que sirven en varios inst<sup>o</sup>. para disminuir la intensidad del sonido. En el piano se obtiene este efecto con el pedal celeste; las abrev<sup>o</sup>. *con s* ó *senza s* indican cuando se han de bajar ó se han de levantar los apagadores. En los timbales se obtiene cubriendo con esponja la punta de las baquetas, que, en otro caso, están cubiertas con pergamino.—En las orquestas, el empleo de la *sordina*, en ciertos pasajes, es de efecto muy agradable.—La 1<sup>a</sup>. aplicación del citado aparato á los inst<sup>o</sup>. de cuerda, aparece en el *Ezio* y en el *Caio Mario* de Jomelli; Roma, 1746. En los relojes de

repetición es un muelle que, si se aprieta, impide que suene la campana.

**Sordina.**—Clavicordio perfeccionado, con apagadores.

**Sordina-bajo.**—Inst. del siglo XVI. Especie de *sordón* con los dos canales cilíndricos paralelos.

**Sordina-contrabajo.**—Inst. del mismo género que la *sordina bajo*.

**Sordina de armonio.**—Sencillo mecanismo que, aplicado al registro de *cornó inglés*, debilita sus sonidos. Lo ideó Alexandre.

**Sordina de clarín.**—Especie de obturador que, para las trombas, empleó Monteverde en el *Orfeo*, 1607. Era parecido al que se usa en la actualidad.

**Sordina de trompa.**—Obturador cónico de madera que acorta la longitud del tubo y sólo deja pasar una pequeña cantidad de aire. Como acontece en la tromba, los armónicos se elevan un semitono. Sobre este efecto se funda la imitación de los *ecos*, con dicho instrumento.

**Sordina general.**—Nombre que Alexandre dió al mecanismo del armonio, por el cual se obtenía sobre todos los medios juegos graves, el mismo efecto que con la *sordina simple* se conseguía sobre el registro de *cornó inglés*.

**Sordina Sax.**—Sencilla cámara de aire, de forma cónica y de metal, que, por medio de una llave, se pone fácilmente en el pabellón de los Saxofones, produciendo un sonido que, sin cambiar el timbre, va apagándose gradualmente por medio de una rosca y unos discos de yesca. La ideó Sax y fué empleada con éxito en una especie de plegaria que, para trompas, trompetas y trombones tiene *El mago*, de Massenet.