



Anta, J. Fernando

J. Fernando Anta \*

fernandoanta@filo.uba.ar

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró  
- Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088001/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0001>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El de tonalidad es un concepto musicológico clave. Así, una pregunta importante en la investigación en música es: ¿qué significa la tonalidad? Es más, la pregunta puede ser: ¿cómo evolucionó el concepto de tonalidad en el tiempo? En el presente trabajo se abordó esta pregunta. Específicamente, se utilizaron técnicas de análisis terminológico y de contenido para inferir el modo en que la tonalidad fue concebida desde el primer registro lingüístico disponible del término, hasta el presente. Las fuentes seleccionadas fueron Choron (1810), Fétis (1867), Schenker (1906), Schönberg (1922), Piston (1959), y también definiciones recolectadas de miembros de nuestras comunidades académicas. Los componentes conceptuales de la noción de tonalidad encontrados en los textos fueron categorizados como perceptuales, cognitivos, afectivos, ejecutivos, y/o lingüísticos. Los resultados sugieren una recuperación sesgada del concepto de tonalidad, en favor de sus componentes perceptuales y cognitivos.

**Palabras clave:** conceptos, terminología, historia de la música.

**Abstract:** *Tonality is a key musicological concept. Accordingly, a critical question in music research is: what does tonality mean? Moreover, the question may be: how did the concept of tonality evolve over time? This question was addressed here. Specifically, terminology and content analysis techniques were used to infer the way in which tonality has been conceived since the first available linguistic record of the term, to present. The selected sources were Choron (1810), Fétis (1867), Schenker (1906), Schönberg (1922), Piston (1959), and also a series of definitions given by members of four academic communities. The conceptual components of tonality found across texts were categorized as perceptual, cognitive, affective, executive, and/or linguistic. Results suggest a bias in tonality's concept retrieval, in favour of its perceptual and cognitive components.*

**Keywords:** *concepts, terminology, music history.*

## NOTAS DE AUTOR

- \* J. Fernando Anta es Doctor en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dictando el curso de Psicología de la Música. Es Investigador Adjunto del CONICET.

## 1. INTRODUCCIÓN

La noción de *tonalidad* es una de las más importantes en el pensamiento musicológico occidental. Ciertamente, ha dado lugar a una producción teórica cuantiosa—e.g., tratados de armonía, contrapunto, etc.—, fundamental para la formación integral del músico. En consecuencia, una pregunta clave para la musicología es ¿a qué refiere el término tonalidad? O más simplemente, ¿qué significa? En diferentes partes, esta pregunta ya fue abordada (e.g., Boucquet, 2005; Burcet, Assinnato, Musicco, & Shifres, 2013; Hyer, 2002; Schellhous, 1991). En su conjunto, estos trabajos muestran que diferentes autores han entendido el tema de maneras diferentes a lo largo del tiempo. Sin embargo, una pregunta menos explorada es: ¿en qué medida los componentes originalmente definitorios del concepto de tonalidad fueron conservados en el pensamiento musicológico posterior? El objetivo del presente trabajo fue abordar esta pregunta.

En lo que sigue, primero examino la naturaleza del concepto de tonalidad, para precisar qué tipos de componentes pueden reconocerse en su interior. A continuación, examino el uso dado al término en sus orígenes, para documentar sus componentes primigenios. Luego, examino su uso en escritos posteriores relativamente influyentes sobre el tema, y finalmente el que se le da actualmente en nuestros circuitos académicos. Específicamente, focalizo en las definiciones del término de naturaleza intensional, y en la medida en que recuperan componentes originalmente definitorios<sup>[1]</sup>. Si bien estos exámenes están bastante restringidos, a una selección reducida de la literatura y a un número reducido de miembros de nuestra comunidad, sugieren una recuperación sesgada del concepto de tonalidad, en favor de sus componentes perceptuales y cognitivos.

## 2. TONALIDAD COMO CONCEPTO (BASTANTE) ABSTRACTO

Las personas poseemos diferentes tipos de conceptos. Sin embargo, una distinción particularmente útil aquí es la que puede hacerse según el grado de abstracción que demandan. Tal distinción permite clasificarlos en un continuum que va desde los *muy concretos* a los *muy abstractos*.

Sintéticamente, cuanto más concreto es un concepto, más se limita su contenido a la información del entorno, accesible a través de nuestros sentidos, mientras que cuanto más abstracto es, más información condensa sobre los contenidos propioceptivos de nuestra experiencia, especialmente los de naturaleza afectiva, y más propenso es a ser moldeado por factores del entorno social (Wiemer-Hastings & Xu, 2005). En este sentido, por ejemplo, el concepto de “combinación de sonidos” es más concreto que el de “música”, y este a su vez más concreto que el de “buena música”, que ya contiene no sólo juicios técnicos consensuados sino también de valor—o valencia (ver abajo). Otro aspecto importante para distinguir unos conceptos de otros es el rol que juegan tanto el lenguaje como las funciones ejecutivas en su adquisición y uso. A diferencia de los conceptos más concretos, los más abstractos lidian con categorías con un alto grado de dispersión (e.g., con ejemplares muy diversos) por lo que se requiere cierta preparación (e.g., saber de antemano qué buscar) y control ejecutivo (e.g., para poder ordenar la búsqueda) con miras a recoger de la estimulación lo que es relevante para la conceptualización; en este marco, el lenguaje provee categorías de búsqueda, y las funciones ejecutivas llevan la búsqueda a buen puerto (Sloutsky, 2010; ver también Dove, 2018).

Ahora bien, en este punto surgen dos preguntas. La primera, ¿cómo pueden clasificarse los componentes de un concepto? A partir de la síntesis recién hecha, los clasifico aquí en perceptuales, cognitivos, afectivos, ejecutivos, y lingüísticos. Esta clasificación no se propone como completa, sino como lo suficientemente útil para examinar el tema en el espacio de este trabajo. A su vez, tiene por objeto capturar aspectos que distinguen a una y otra información conceptual, más que su funcionamiento en la conceptualización. En suma, por componentes perceptuales refiero a información sensorial, y por componentes cognitivos refiero a unidades de información integrada—e.g., con contenidos de la memoria (sobre estos puntos, ver por ejemplo

Montemayor & Haladjian, 2017). La idea de componentes afectivos la utilizo para referir a la valencia y/o el grado de activación (*arousal*) que acarrea la experiencia; como es común en la literatura (e.g., Colombetti, 2005), valencia refiere aquí al carácter positivo-negativo que conlleva, mientras que activación refiere al nivel de excitación. La idea de componentes ejecutivos la utilizo para referirme a aspectos de la selección, almacenamiento, y uso de la información (ver por ejemplo Diamond, 2013). Finalmente, por componentes lingüísticos me refiero a los términos utilizados en el lenguaje, y/o a las unidades léxicas y estructuras semánticas emergentes (ver por ejemplo Faber, 2015).

Y la segunda pregunta que surge es ¿cómo ha de entenderse el concepto de tonalidad? Propongo entenderlo como uno bastante abstracto, con una rica trama de variados componentes –para evidencia reciente en favor de esta idea, ver López & Anta (2022)–. Es que, por ejemplo, desde su origen (ver sección 4.1) refiere a una categoría con gran dispersión (que incluye músicas de diferentes pueblos y épocas), cuyos ejemplares pueden carecer de rasgos críticos (e.g., de sensibles) sin que ello resienta su estatus tonal (e.g., sin que sean considerados ‘tonalmente ambiguos’; por caso, la canción *Arrorró mi niño*). A su vez, sus componentes (las nociones de escala, acorde, etc.) suelen estar lexicalizados, y ocupar lugares salientes (i.e., ser topoi) en las redes semánticas que teje la teoría musical sobre el tema. Finalmente, refiere no sólo a información perceptual (e.g., consonancia) recogida de una u otra pieza tonal, o a estructuras cognitivas (e.g., a escalas, acordes, etc.) inferidas en uno u otro caso, sino también a contenidos afectivos presentes únicamente en nuestra experiencia. Efectivamente, refiere a las sensaciones de tensión y distensión, de continuidad y cierre que promueve la música tonal, por lo que es precisamente tonal. En tanto tales sensaciones se experimentan como dinamismo, como movimiento y detención, codifican la fluctuación en la activación de nuestro sistema psicológico. Finalmente, retener (e.g., en la memoria de trabajo) y manipular esas sensaciones (e.g., compararlas, vincularlas a rasgos pertinentes, etc.) sería clave para consolidar nuestro sentido de tonalidad (e.g., para precisar cuál es la tónica). Se ha sugerido que la tonalidad afecta también la valencia de los eventos; por ejemplo, que las ‘resoluciones’ tonales promueven ‘satisfacción’, y que lo contrario ocurre con los ‘desvíos’ (e.g., ver abajo Selección 3 de Piston, 1959). En tanto esto es así, más componentes afectivos en la experiencia de tonalidad, mayor demanda introspectiva, y más abstracto el concepto.

### 3. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El objetivo en este trabajo fue evaluar en qué medida unos u otros componentes originalmente definitorios del concepto de tonalidad sobrevivieron en el pensamiento musicológico posterior. Según Hyer (2002), el término ‘tonalidad’ se registra por primera vez en los escritos del teórico e historiador A. E. Choron (1771-1834). Así, mi revisión del tema comenzó con Choron (1810), el primero de sus escritos donde el término aparece y, entonces, a partir del cual tenemos certeza de un uso intencional del concepto. Léase, comenzó con el primer registro disponible del componente lingüístico específico del concepto de tonalidad.

Luego, avancé en el rastreo del término ‘tonalidad’ en fuentes posteriores. Surgieron entonces dos problemas. El primero, qué otras fuentes seleccionar. Sobre el punto resolví atender a la influencia ulterior atribuida a los autores, y/o a la actualidad de las fuentes. Específicamente, el siguiente autor seleccionado fue Fétis (1867), autor que no solo es considerado particularmente influyente en el pensamiento posterior sobre la tonalidad, sino que además avanzó explícitamente sobre las ideas de Choron (Christensen, 2019). Luego la decisión fue doble, tomar un autor considerado influyente, pero en un escrito (a priori) semejante. La elección fue H. Schenker (1906) y su *Harmonielehre*; téngase presente que el texto de Fétis se propone como un tratado de armonía. Siguiendo el mismo razonamiento, seleccioné el *Harmonielehre* de A. Schönberg (1922; sobre la influencia de Schenker y Schönberg, ver por ejemplo Boucquet, 2005). El texto *Harmony* de W. Piston (1959) lo tomé porque, siendo también de armonía, está relativamente presente en nuestro medio (hasta donde sé, es común encontrarlo en nuestras bibliotecas). Finalmente, recolecté definiciones del término de miembros de nuestras comunidades académicas. En la recolección, utilicé la siguiente pregunta: ¿a

qué refiere el término tonalidad, qué significa? La misma fue hecha en encuentros en línea a quienes entonces eran alumnos del último año de carreras de grado en música de instituciones universitarias de Argentina, o de cursos de posgrado sobre música. Los participantes (12 en total) tuvieron 5 minutos para responder por escrito y enviar sus respuestas por el ‘chat’ de la plataforma utilizada (Zoom).<sup>[2]</sup>

El segundo problema fue cómo manipular las fuentes para que la comparación entre unas y otras sea relativamente justa<sup>[3]</sup>. Es que, por ejemplo, mientras que en Choron (1810) el examen de la noción de tonalidad se inserta en su resumen de la historia de la música de la Europa de su época, y el término ‘tonalidad’ aparece relativamente poco y de manera concentrada en un par de páginas, en los otros textos consultados el término abunda, y aparece aquí y allá en contextos lingüísticos muy diferentes (excepto en Schenker, 1906; ver sección 4.2.2). Entonces, opté por tomar de Choron toda la información ligada a la definición del término, y de las fuentes posteriores sólo la información ligada a las 3 primeras definiciones del término que pudieran entenderse como intensionales y/o partitivas<sup>[4]</sup>. Como se verá abajo, así es básicamente como Choron define la noción de tonalidad. Asumí entonces que correspondía buscar en las fuentes posteriores ese tipo de definiciones. Asumí también que, por su naturaleza, tales definiciones reflejarían las síntesis del pensamiento sobre el tema en uno u otro caso; y que, en tanto se presentan primero, tuvieron/tienen particular importancia (para autores y lectores). Cabe mencionar que el límite de 3 excedió el número de definiciones presentes en algún caso (i.e., Piston, 1959; también en la recolección hecha), por lo que tomar un número mayor habría incidido en (desmedro de) la comparación.

Finalmente, para el examen de los textos seguí criterios de análisis terminológico del contenido lingüístico (e.g., Faber, 2015; Krippendorff, 2004), recopilando términos e integrándolos a nivel discursivo para evaluar cuáles podían considerarse clave para comprender uno u otro sistema conceptual. En el caso de las fuentes históricas, las comento brevemente y luego cito diversos pasajes o ‘selecciones’ (ver secciones 4.1 y 4.2), con el objeto de proveer de un mínimo contexto que ayude al lector a evaluar las interpretaciones que hago; en el caso de las definiciones recolectadas (ver apartado 4.2.5), retengo sólo términos compartidos y los integro en una única interpretación. Las interpretaciones las presento en forma de ‘síntesis’ y finalmente en la Tabla 1 (ver secciones 4 y 5, respectivamente); pueden entenderse como versiones redactadas o tabuladas de ‘redes semánticas’ o ‘racimos hechos a mano’ (*clustering by hand*), cuyo objetivo es comunicar de manera simple los sistemas conceptuales inferidos. En las selecciones y síntesis, el subrayado se usa para marcar expresiones y/o términos considerados clave—en ningún caso había subrayado en los originales. Luego, en las selecciones, el signo [...] se usa cuando se omite texto del original; la separación en párrafos es conservada. Y en las síntesis, entre corchetes se introducen nexos textuales a manera de ‘vínculos’ que relacionan términos o ‘nodos’, como en las redes semánticas, y los términos separados por / se proponen como confluyendo en un nodo (i.e., como equivalentes).

En todos los casos, las traducciones son mías<sup>[5]</sup>. Luego, se atiende tanto a los componentes específicamente presentes en la definición del término ‘tonalidad’ como a las categorías que representan. Sobre este último punto, y para mantener el escrito en una extensión apropiada, tomé como criterio general el asignar cada componente a una única categoría, la que entendí representaban mejor. Por ejemplo, un término como ‘tónica’ refiere tanto a contenidos perceptuales (e.g., las ‘alturas’ de una clase) como afectivos (e.g., ‘distensión’) de la experiencia, pero resulta lógico pensar que uno puede tener el tipo de experiencia en cuestión (por caso, de ‘distensión’) sin conocer el término ‘tónica’ (el caso del lego), o usar el término sin implicar la experiencia (como hace Schönberg (1992: 488); ver también sección 4.2.3): entonces, puede concluirse que términos como ‘tónica’ son componentes fundamentalmente ‘lingüísticos’ del concepto ‘tonalidad’, y que otros términos (por caso ‘distensión’, que implica un decremento en el *arousal*) representan fundamentalmente otra clase de componentes (e.g., afectivos). Algunas decisiones sobre el tema fueron particularmente problemáticas; cuando fue así, refiero el componente a una segunda categoría. En cualquier caso, el lector debe tener presente que, como regla, los términos refieren a componentes en sí mismos

complejos. Finalmente, la clasificación de unos y otros componentes se indica con superíndices sobre el término correspondiente, así: a = perceptual; b = cognitivo; c = afectivo; d = ejecutivo; y e = lingüístico.

#### 4. ANÁLISIS DEL TEMA Y SUS VARIACIONES

##### 4.1. La exposición del tema: el término 'tonalidad' en A. E. Choron (1810)

En el texto de Choron registré 10 apariciones del término 'tonalidad', 9 de las cuales están entre las páginas xxxvi y xxxviii. El uso relativamente condensado del término (en un espacio de menos de 3 páginas de un artículo que se extiende por 81 páginas) facilitó la extracción de términos clave originalmente ligados a su definición; básicamente, me permitió extraer toda la información que el artículo contiene sobre el punto. Los pasajes abajo citados, extraídos de dichas páginas, son aquellos que consideré relevantes para contextualizar y reconstruir la intensión del término en Choron<sup>[6]</sup>. En suma, los pasajes de Choron que tomé son los siguientes:

Selección:

Si el ritmo, como acabamos de ver, no ha experimentado más que variaciones de poca importancia, no ha sido lo mismo con la **tonalidad**<sup>[7]</sup> y, en consecuencia, con la armonía y el contrapunto.

[...] durante el siglo XVI se manifiesta un movimiento que finalmente llevó las cosas al punto en el que están hoy.

Para disipar lo que este enunciado puede tener de vago y oscuro, es necesario dar una idea clara de lo que se entiende en música por tono o modo, y, de acuerdo con esto, establecer cuáles son las relaciones entre los modos modernos y los modos eclesiásticos.

No hay persona, dotada de la organización musical más ordinaria y capaz de la atención más débil, que no haya observado que toda pieza musical tiende a terminar sobre una determinada nota o sobre un determinado sonido; y ese sonido es tal que, si intentamos sustituirlo por otro, el canto no parecerá terminado. Es una experiencia muy fácil de realizar sobre el primer y más simple aire conocido. Entonces una pieza de música se dice en el tono de una nota cuando tiende a terminar en esta nota o sonido, al que llamamos nota principal o tónica. Ahora bien, si descomponemos una pieza de música que suponemos enteramente en el mismo tono, reconoceremos que está formada de la combinación de un cierto número de sonidos teniendo, cada uno, con el sonido principal una relación constante. El ensamble o el sistema de estas relaciones es lo que constituye el modo musical, y si coordinamos entre ellos, en el orden más inmediato, a partir de la tónica la parte de estos sonidos contenida en el espacio de una octava, tendremos la escala del modo.

[...] Hemos mostrado, o al menos indicado, en qué consistía la **tonalidad** de los griegos, de donde se derivaba la **tonalidad** eclesiástica. En cuanto a la nuestra, contiene solo dos modos, a saber: el modo mayor [...] y el modo menor [...]

[...] Sea como fuere, esta **tonalidad** es absolutamente moderna, y podemos asegurar que no hace más de cien o ciento cincuenta años (porque sentimos que es imposible determinar aquí una época precisa) que este sistema ha prevalecido enteramente hasta el punto de volverse exclusivo, hasta el punto de poder plantear la cuestión de saber si los pueblos modernos de Europa pueden sentir otra **tonalidad**, y si toda otra **tonalidad** no es para ellos más que un sistema de modulación; es decir, de encadenamiento de modos más que un sistema de modos propiamente dicho.

No examinaré aquí esta cuestión, y me limitaré a decir que es en el transcurso del siglo XVI cuando esta **tonalidad moderna** se hace sentir con más fuerza, que ejerció su influencia en la composición [...]

El sentimiento de la **tonalidad moderna** no solo ha influido sobre la melodía, sino también sobre la armonía y el contrapunto. Sin embargo, la **tonalidad** no había experimentado ninguna variación, la ciencia había llegado a su límite, hace más de tres siglos. (Choron, 1810: xxxvi- xxxviii)

Síntesis: La tonalidad es una experiencia<sup>a,b,c</sup> [que tiene] la persona dotada<sup>b</sup> y capaz de atención<sup>d</sup>, de parecer de terminación<sup>c</sup> en un sonido<sup>a</sup> y no otros, al que llamamos nota principal<sup>c</sup> o tónica/tono<sup>c</sup>. Si descomponemos<sup>d</sup> una pieza que suponemos enteramente en el mismo tono, reconoceremos una combinación de sonidos<sup>b</sup> teniendo una relación constante<sup>b</sup> con el sonido principal, y si los coordinamos<sup>d</sup> dentro de una octava<sup>e;a?</sup> tendremos la escala<sup>e</sup> del modo; dos modos, mayor<sup>e</sup> y menor<sup>e</sup>. La tonalidad es un sistema<sup>b</sup> [que produce] sensaciones/sentimientos<sup>c</sup>.

## 4.2. Las variaciones del tema

### 4.2.1. El término 'tonalidad' en F.J. Fétis (1867)

La primera edición del *Traité complet...* de Fétis es de 1844. La edición aquí utilizada, sin embargo, es la novena. Es que en la sección de 'advertencia' (*Avertissement*) que hace de prólogo, Fétis señala haber puesto toda su atención a las objeciones recibidas, y concluye: "creo haber puesto en este libro la constitución definitiva de la teoría de la armonía" (Fétis, 1867: v). Esto indica que la novena edición refleja mejor que la primera el pensamiento de Fétis sobre uno u otro punto, y de allí la elección de la edición. Finalmente, los pasajes seleccionados son los siguientes:

#### Selección 1:

[...] me pregunté si las leyes secretas que rigen las relaciones de sucesión de los sonidos de nuestras escalas mayores y menores no eran las mismas que determinan las relaciones de simultaneidad en los acordes; es decir, si el principio de la melodía no era idéntico al de la armonía; y pronto adquirí la convicción de esta identidad. He visto que entre la multitud de combinaciones de las que se compone la armonía de nuestra música, hay dos que nuestro instinto musical acepta como existentes por sí mismas, independientemente de toda circunstancia precedente y de toda preparación, a saber: la armonía consonante llamada acorde perfecto, que tiene el carácter de reposo y de la conclusión, y la armonía disonante, designada con el nombre de acorde de séptima de dominante, que determina la tendencia, la atracción y el movimiento. La resolución necesaria de las notas atractivas de este, y la posición de esas notas en la escala, proporcionan las leyes de sucesión de cinco de los grados de esa escala, la posición de los otros dos grados se deduce de la misma. Por eso se determinan las relaciones necesarias de los sonidos que en general designamos con el nombre de tonalidad. (Fétis, 1867: iii)

Síntesis 1: La tonalidad es [un conjunto de] relaciones necesarias<sup>b</sup> de los sonidos<sup>a</sup> [que] se determinan por dos armonías que nuestro instinto acepta como existentes por sí mismas, la armonía consonante<sup>a</sup>, llamada acorde perfecto<sup>c</sup>, que tiene carácter de reposo<sup>c</sup> y conclusión<sup>c</sup>, y la armonía disonante<sup>a</sup>, designada con el nombre de acorde de séptima de dominante<sup>c</sup>, que determina la tendencia<sup>c</sup>, la atracción<sup>c</sup> y el movimiento<sup>c</sup>. La resolución necesaria<sup>c</sup> de las notas atractivas de este [i.e., ac. dominante] y la posición de esas notas en la escala<sup>c</sup>, que [en parte] se deduce<sup>d</sup>, proporcionan las leyes de sucesión.

#### Selección 2:

Ahora bien, el principio regulador de las relaciones de los sonidos, en el orden sucesivo y en el orden simultáneo, se designa en general con el nombre de tonalidad. Todo lo que en armonía es consecuencia inmediata del orden tonal llamado diatónico, y puede ser considerado como su expresión absoluta, abstracción hecha de cualquier circunstancia extraña, tiene por tanto necesariamente una existencia primitiva y natural, mientras que lo que no se ajusta a esta constitución tonal, y no satisface inmediatamente la sensibilidad y la inteligencia, no tiene más que una existencia momentánea y artificial. (Fétis, 1867: vii-viii)

En esta selección puede entenderse que, para Fétis, el concepto de tonalidad tiene una parte 'natural' que lo 'expresa de manera absoluta', en su versión 'más abstracta', que sería el 'orden diatónico', que 'sí satisface inmediatamente la sensibilidad y la inteligencia'; y otra parte artificial, no-diatónica, también regida por el 'principio regulador', que 'no satisface inmediatamente la sensibilidad y la inteligencia'. Para la síntesis que sigue, me centré en lo que refiere a la tonalidad como 'principio regulador' y no en lo que refiere a una u otra de sus partes.

Síntesis 2: La tonalidad es un principio regulador<sup>a</sup> de las relaciones de los sonidos<sup>b</sup>, [e involucra] la sensibilidad<sup>a</sup> y la inteligencia<sup>b</sup>.

#### Selección 3<sup>[8]</sup>:

De repente la verdad se presenta a mi espíritu [...] y todo ello es el resultado de las siguientes proposiciones, que son mi punto de partida: La naturaleza proporciona como elementos de la música sólo una multitud de sonidos que se diferencian

entre sí en tono, duración e intensidad, en matices mayores o menores. Entre estos sonidos, aquellos cuyas diferencias son lo suficientemente sensibles como para afectar el órgano auditivo de una manera definida, se convierten en el objeto de nuestra atención; la idea de las relaciones que existen entre ellos se despierta en la inteligencia, y bajo la acción de la sensibilidad por un lado, y la voluntad del otro, el espíritu las coordina en distintas series, cada una de las cuales corresponde a un particular orden de emociones, sentimientos e ideas. Estas series se convierten así en tipos de tonalidad y de ritmos que tienen consecuencias necesarias, y bajo cuya influencia obra la imaginación para la creación de belleza. (Fétis, 1867: xi-xii)

Síntesis 3: Un tipo de tonalidad es [un conjunto de] relaciones<sup>b</sup> que se despiertan en la inteligencia<sup>b</sup> [a partir de] los sonidos<sup>a</sup> que afectan al órgano auditivo<sup>a</sup> y que se convierten en objeto de nuestra atención<sup>d</sup>; bajo la acción de la sensibilidad<sup>a</sup> y la voluntad<sup>d</sup>, el espíritu<sup>b</sup> las coordina<sup>d</sup> en emociones<sup>c</sup>, sentimientos<sup>c</sup> e ideas<sup>b</sup>.

#### 4.2.2. El término ‘tonalidad’ en H. Schenker (1906)

Una de las discrepancias más llamativas que encontré entre las traducciones y los originales en los textos seleccionados fue el hecho de que, mientras que en la traducción de la que disponía del texto de Schenker, hecha por Barce (1990), el término ‘tonalidad’ aparece repetidas veces, en el original el término ‘*Tonalität*’ (i.e., su equivalencia literal) no aparece. En la traducción, ‘tonalidad’ se utiliza sobre todo para traducir ‘*Tonart*’. Sin embargo, ‘*Tonart*’ es menos específico que ‘*Tonalität*’; por ejemplo, se lo traduce también como ‘escala’ (c.f., título de inciso 42 en ambas fuentes)<sup>[9]</sup>. Además, los términos ‘*Tonalität*’ y ‘*Tonart*’ ya circulaban diferenciados en la musicología germanoparlante; por ejemplo, en la obra de Riemann (1882 [1900]), la cual muy probablemente Schenker conocía cuando la publicación de su *Harmonielehre*<sup>[10]</sup>. Es más, en Riemann el término ‘*Tonalität*’ es tomado del francés ‘*Tonalité*’ y referido a la figura de Fétis; es decir, la musicología germanoparlante de la época estaba conectada a la musicología francoparlante de la época. En suma, no hay por qué asumir sin más que Schenker (1906) utilizó el término ‘*Tonart*’ como si fuera ‘*Tonalität*’; antes bien, queda la pregunta de por qué no utilizó este último término.

En cualquier caso, la discontinuidad terminológica del texto de Schenker es problemática. Dificilmente pueda decirse que el *Harmonielehre* no verse sobre la ‘tonalidad’; de hecho, fuentes posteriores (e.g., Burcet et al., 2013) se basan en el *Harmonielehre* para argumentar qué significaba ‘el término tonalidad’ (sic) para Schenker. Sin embargo, en tanto las unidades lingüísticas actúan como marcadores que potencian la adquisición e integración conceptual de la información (Dove, 2018; Sloutsky, 2010), la ausencia del término (i.e., la falta de marcador específico) va en desmedro de su conceptualización. Dicho más simplemente, la ausencia del término ‘tonalidad’ en Schenker atenta contra la supervivencia del concepto, y finalmente contra la comparación de los modos en que la tonalidad fue/es conceptualizada. En cualquier caso, opté por conservar la fuente. Finalmente, en consonancia con la traducción de Barce (1990: 29), tomé los términos ‘*System*’ y ‘*Tonart*’ del texto de Schenker como equivalentes al de ‘tonalidad’, y rastree las 3 primeras definiciones más bien intensionales que había. El lector debe tener presente, sin embargo, el modo en que Schenker (no) recupera el concepto para justipreciar los pasajes que siguen:

##### Selección 1:

La relación artística real entre la serie armónica y nuestro **sistema** es más bien, la siguiente:

El oído humano sigue a la naturaleza, tal como se revela en la serie armónica, solo hasta la tercera mayor como último límite, es decir, hasta ese armónico cuyo principio de división es cinco. Eso significa que los armónicos con principios de división de números más altos ya son demasiado complicados para nuestros oídos, siempre que no sean números secundarios y, por lo tanto, puedan rastrearse hasta los principios de división de las categorías más bajas 2, 3 y 5. Así pues 6 puede contar como 2 X 3 o 3 X 2, 9 como 3 X 3, 10 como 5 X 2 y así sucesivamente, mientras que los armónicos 7, 11, 13, 14 y así sucesivamente permanecen completamente ajenos a nosotros. (Schenker, 1906: 37-38)

Síntesis 1: Nuestra tonalidad [se basa en el hecho de que] el oído humano<sup>a</sup> sigue a la naturaleza, a la serie armónica<sup>a</sup>, hasta la tercera mayor<sup>e</sup>, y por lo tanto hasta los principios de división 2, 3, y 5<sup>b,ca?</sup>.

## Selección 2:

En repetidas ocasiones he tenido la oportunidad de mostrar por qué el sonido en muchas relaciones es realmente animal, casi como un ser vivo. Después de todo, su necesidad de los armónicos es como una especie de instinto para procrear y el sistema, especialmente el natural, como una especie de comunidad superior, una especie de estado con sus propios contratos sociales, según los cuales los sonidos individuales deben ajustarse. Ahora llegamos a otro punto que mostrará la animalidad de los sonidos desde un nuevo ángulo. (Schenker, 1906: 106)

Síntesis 2: La tonalidad [se basa en] los armónicos<sup>a</sup> y es una especie de comunidad superior<sup>b</sup>, una especie de estado con sus propios contratos/relaciones<sup>b</sup>.

## Selección 3:

Pero si consideramos que, incluso la comprensión de por ejemplo un espacio más amplio, de una serie más larga de pensamientos generalmente no es posible sin una determinada articulación en varios grupos más pequeños relacionados, entonces uno tendría que asumir que incluso al diseñar una serie más larga de tonos deben estar a disposición del autor unos principios, ya sea de forma consciente o inconsciente, para que la serie de tonos parezca bien dispuesta y comprensible. En una palabra, es más fácil permanecer irracional en una serie de notas más corta que en una más larga. Pero veamos por ejemplo la melodía más larga del himno “Cruz fidelis”

[...]

así vemos que en aquellos primeros días el instinto musical estaba todavía en tan mal estado que parecía posible componer incluso una cantidad relativamente grande de tonos tan irracionalmente como ya hemos visto en las melodías más cortas. Y así hay que suponer la ausencia de principio orientador alguno para la mayoría de las melodías gregorianas, de modo que no pueda hablarse de arte en el sentido intrínsecamente musical, técnico formal.

[...]

Por otro lado sin embargo la constitución desordenada de esas melodías puede haberse vengado con bastante frecuencia, ya que era difícil para la memoria conservarlas con precisión, de modo que, en cuanto a las melodías más largas, siempre surgirá una duda sobre su forma original. Y son precisamente estas dificultades (quizás más que cualquier otra razón) las que pueden haber llevado a la necesidad de hacer esas melodías más comprensibles y asimilables mediante diferentes sistemas de tonos. (Schenker, 1906: 178-179)

Síntesis 3: Una tonalidad [es] un principio<sup>a, b?</sup> [que opera en] el autor[/compositor] consciente o inconscientemente para que la serie de tonos<sup>a</sup> parezca bien dispuesta<sup>c</sup> y sea comprensible<sup>b</sup> y asimilable<sup>b</sup> [en la] memoria<sup>d</sup>.

### 4.2.3. El término ‘tonalidad’ en A. Schönberg (1922)

Schönberg esperaba que su *Harmonielehre* (ver por ejemplo, capítulo 1) fuese útil para los estudiantes de composición. Este encuadre en su estudio de la armonía, más bien como sistematización de ‘artilugios para componer’ (ver Selección 3 abajo), explicaría lo que interpreto es un escrito centrado menos en definir qué es la tonalidad que en esclarecer qué representa para un compositor, y en cómo producirla. La Selección 1 es ejemplificadora sobre el punto: allí la expresión ‘el logro’ puede intercambiarse por ‘la composición’ y ello no solo no afectaría sustancialmente el significado del pasaje, sino que lo integraría más explícitamente al cuerpo del escrito (e.g., lo conectaría más claramente con el interés planteado sobre el final del capítulo 1). El encuadre compositivo del texto de Schönberg acarrea el siguiente problema: dificulta interpretar en qué medida el uso de los términos tuvo en Schönberg implicancias para la experiencia del oyente. Sumado a esto, en algunos pasajes Schönberg trabaja el término tonalidad como algo que no implica contenidos en la experiencia de escucha: por ejemplo, postula (p. 488) que toda música es tonal en tanto haya (i.e., ¿que el compositor plantee?) relaciones entre los tonos, aun cuando la tonalidad no sea “perceptible” (*fühlbar*) ni “demostrable” (*nachweisbar*). En síntesis, el lector debe tener presente que, en tanto el término ‘tonalidad’ no refiera a una experiencia del oyente, la interpretación que hago sobre cómo clasificar los términos del texto



de Schönberg es más problemática que las restantes (ver también sección 5 abajo). Las selecciones que siguen deben leerse en consecuencia:

Selección 1:

Uno de los medios más gratificantes para el logro de la forma musical es la tonalidad. (Schönberg, 1922: 4)

Síntesis: La tonalidad es un medio<sup>b</sup>gratificante<sup>c</sup> para el logro<sup>d</sup> de la forma musical<sup>b,c?</sup>.

Selección 2:

El sentido armónico del modo sólo puede entenderse en su totalidad en relación con el concepto de tonalidad, por lo que este debe ser explicado primero. La tonalidad es una posibilidad formal que emerge de la esencia misma del material sonoro de lograr una cierta uniformidad a través de una cierta unidad. Para este propósito, es necesario usar solo algunos sonidos y secuencias de sonidos en el curso de una pieza musical, y ambos solo en una disposición tal que la relación con la nota fundamental del modo de la pieza, con la tónica, pueda ser entendida sin dificultad. (Schönberg, 1922: 28)

Síntesis: La tonalidad emerge de la esencia del material sonoro/algunas secuencias de sonidos<sup>a</sup>; es una posibilidad formal de lograr<sup>d,b?</sup>uniformidad<sup>b</sup> a través de una unidad<sup>c</sup> [haciendo que la] relación<sup>b</sup> con la tónica/nota fundamental<sup>c</sup> del modo<sup>c</sup> pueda ser entendida<sup>b</sup>.

Selección 3:

Sin embargo, como dije, es necesario que el alumno aprenda a utilizar el artilugio mediante el cual se produce la tonalidad. No sólo el desarrollo no está tan avanzado como para que pueda hablarse de la destitución de la tonalidad; la necesidad de explicar sus condiciones surge también de la necesidad de reconocer sus efectos en las creaciones del arte antiguo. Incluso si el presente nos da un indicio de un futuro que se ha liberado de la obligatoriedad de este principio, todavía significa hoy, aunque mucho más en el pasado, uno de los medios artísticos más importantes de nuestro arte. Uno de los medios que más contribuyen a asegurar en las obras ese orden materialmente apropiado, que tanto facilita el claro disfrute de las bellezas más esenciales que contienen. (Schönberg, 1922: 30)

Síntesis 3: La tonalidad [es un conjunto de] condiciones<sup>a</sup> [con] efectos<sup>c</sup>. Es un artilugio/medio artístico<sup>b</sup> que contribuye a asegurar un orden materialmente apropiado<sup>c</sup> en y el disfrute<sup>c</sup> de las obras<sup>a</sup>.

#### 4.2.4. El término 'tonalidad' en W. Piston (1959)

En el texto de Piston encontré solo dos definiciones de tipo intensional. La que tomé como Selección 3 refiere a una secuencia de notas, lo cual puede explicar la idea de 'balance' que el autor asocia a la de 'tonalidad' (pues las notas son 'equidistantes' respecto del do3). La sumo en el intento de no subestimar el alcance del término en Piston. Téngase presente, sin embargo, que su aporte para con el concepto de tonalidad requiere que la abstracción la haga el lector.

Selección 1:

La tonalidad es la relación organizada de los tonos en la música. Esta relación, en lo que refiere a la práctica común en compositores de los siglos xviii y xix, implica un tono centralsoportado, de una forma u otra, por todos los otros tonos. Existen otras relaciones organizadas, como por ejemplo el sistema de doce tonos de Arnold Schoenberg, pero no puede decirse que hayan sido de práctica común en ningún momento. Sistemas anteriores, basados en los modos, preceden al período que estamos estudiando. (Piston, 1959: 29)

Síntesis: La tonalidad es una relación organizada<sup>b</sup> de los tonos[/sonidos]<sup>a</sup> en la música. Implica un tono central<sup>c</sup>soportado<sup>c</sup> por todos los otros tonos.

Selección 2:

La tonalidad, entonces, no es meramente un asunto de utilizar los tonos de una escala particular. Es más bien un proceso de establecimiento de relaciones organizadas de estos tonos para con uno de ellos, el cual habrá de ser el centro tonal. Cada grado de la escala tiene su parte en el esquema de la tonalidad, su función tonal.

No es el lugar aquí de intentar delinear los orígenes acústicos y psicológicos de estas funciones tonales. Baste reportar su existencia como se evidencia en el uso de los compositores.

La dominante y la subdominante parecen dar una impresión de soporte balanceado de la tónica como dos pesos equidistantes a cada lado de un fulcro. (Piston, 1959: 31)

Síntesis 2: La tonalidad es un proceso de establecimiento<sup>2d</sup> de relaciones organizadas<sup>b</sup> de los tonos [/sonidos]<sup>a</sup> de una escala<sup>c</sup> para con uno de ellos<sup>a</sup>, el cual habrá de ser el centro tonal<sup>c</sup>. Cada grado<sup>c</sup> de la escala tiene su función<sup>c</sup>. La dominante<sup>c</sup> y la subdominante<sup>c</sup> parecen dar la impresión de soporte<sup>c</sup> balanceado<sup>c</sup> de la tónica<sup>c</sup>.

Selección 3 (una excepción ‘por extensión’):

Lo de arriba [refiriéndose a las secuencias do3-sol3-do3-fa2-do3/I-V-I-IV-I] puede representar el esquema de un progreso armónico de muchas piezas breves de música [tonal], siendo el primer objetivo la dominante, seguido de un retorno a la tónica, y luego la introducción de la subdominante para hacer la última tónica más satisfactoria y final. Otros grados son utilizados para amplificar y decorar este diseño. (Piston, 1959: 31)

Síntesis 3: La tonalidad [implica] un objetivo, la dominante<sup>c</sup>, seguido de un retorno a la tónica<sup>c</sup>, y luego la introducción de la subdominante<sup>c</sup> para hacer la última tónica más satisfactoria y final<sup>c</sup>. Otros grados<sup>c</sup> amplifican [/prolongan]<sup>b;c2</sup> y decoran<sup>c</sup> este diseño.

#### 4.2.5. El término ‘tonalidad’ aquí y ahora

A partir de las definiciones recolectadas en nuestras comunidades académicas, confeccioné una única síntesis; la idea fue proveer información acerca de cómo se entiende el término tonalidad aquí y ahora, sobre los componentes compartidos del concepto, más que acerca de cómo lo entendemos uno u otro de nosotros. Es por esto también que, para elaborar la síntesis, conservé sólo los términos y relaciones que hayan aparecido en más de una definición (i.e., que se compartan por al menos 2 personas). La síntesis es la siguiente:

La tonalidad es un sistema/son relaciones<sup>b</sup> [entre un] conjunto de sonidos/alturas<sup>a</sup>, donde hay una jerarquía<sup>c</sup>; hay un sonido central<sup>c</sup>, de reposo<sup>c</sup>, la tónica<sup>c</sup>, a partir del cual se organiza una escala<sup>c</sup>; los compositores [la producen] utilizando los sonidos y acordes<sup>c</sup> en formas determinadas/fórmulas<sup>b</sup>; sonidos y acordes tienen funciones<sup>c</sup>, como dominante<sup>c</sup> y tónica<sup>c</sup>, [que son] tensión<sup>c</sup> y reposo/distensión<sup>c</sup>.

## 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La validez de las síntesis hechas a partir de las fuentes está limitada por múltiples factores. Por ejemplo, pueden leerse en el marco de otras unidades contextuales (Krippendorff, 2004); consecuentemente, otras síntesis son posibles. En la misma línea, algunos componentes ausentes en las definiciones/selecciones de las fuentes aparecen en otros de sus pasajes, lo que implica que el concepto de tonalidad que encierran es más complejo que el que surge aquí. Sin embargo, esto no invalida las síntesis hechas. El caso de Schönberg es particularmente representativo sobre el punto. En otros pasajes Schönberg (1922: 52) postula que “la disonancia, su necesidad de resolución y la resolución, puede ser un disfrute”, antes (18) que “las disonancias son relaciones distantes y complejas con la fundamental”, y finalmente (182) que “la tonalidad es una función del tono fundamental”, y que a medida que nos alejamos de él “se llega a límites donde la atracción del centro [¿tonal?] es más débil”. Se configura así un discurso donde la noción de tonalidad se define con componentes (e.g., ‘centro tonal’, ‘resolución’) que no se capturaron aquí, que incluso quedan ligados al “oído” y al “oyente” (52). En otros pasajes, sin embargo, el autor postula que la tonalidad puede no ser “perceptible” (488), como señalé arriba (sección 4.2.3). En suma, las síntesis ofrecidas reflejan también

la naturaleza de los escritos, en tanto que difieren la definición de (o desmembran los) conceptos, o que contienen contradicciones internas del sistema conceptual.

Otras limitaciones surgen de la clasificación hecha de los componentes identificados. La lógica de algunas clasificaciones puede deducirse fácilmente. Por ejemplo, clasificar ‘reposo’ como un componente afectivo implica priorizar la activación relativamente baja que supone del sistema psicológico. Luego, ‘reposo’ puede derivarse y distinguirse de cuestiones perceptuales (e.g., de la ‘consonancia’, como hace Fétis) o cognitivas (e.g., de la satisfacción de expectativas, como también sugiere Fétis (1867: xlii-xlvii)), lo que justifica su clasificación. Otras clasificaciones son más problemáticas. Por ejemplo, los términos ‘reposo’ y ‘balance’ sugieren ambos activación relativamente baja. Sin embargo, aunque los consideré de un mismo tipo, los tomé como diferentes, pues pueden basarse en metáforas diferentes: el primero en la de ‘movimiento’, y el segundo en la de ‘equilibrio entre fuerzas’; Piston (1959) es explícito en el uso de esta última metáfora. Finalmente, otro ejemplo problemático se ilustra con el texto de Fétis. Según Schellhous (1991; 227-229) el término “*sensibilité*” (sensibilidad) en Fétis refiere a un fenómeno perceptual, y no implica una facultad afectiva, como sí lo hace el término “*sentiment*” (sentimiento), que refiere a la capacidad de reaccionar de manera positiva o negativa (i.e., con valencia) a los productos de la sensibilidad (i.e., a la estimulación). Sin embargo, en otros pasajes, el uso que Fétis hace del término “*sensibilité*” sugiere otra cosa. Por ejemplo, Fétis (1867: xxv) refiere a las “facultades sensibles”, y postula (xxii) que las tonalidades de otros tiempos y pueblos “dañarían la sensibilidad musical [*sensibilité musicale*] de un europeo moderno”; esta expresión sugiere más la idea de “*éprouver une sensation/impression désagréable*” (expresiones que usa Fétis cuando se violan reglas de la tonalidad de su época: e.g., p. 124), que la de literalmente *lastimar* el sistema auditivo. En cualquier caso, ante situaciones como esta opté por seguir la bibliografía previa, y clasificar los componentes en consecuencia<sup>[11]</sup>.

Ahora bien, asumiendo que la recolección y clasificación hecha de términos clave es aceptable, ¿qué se sigue de los resultados observados? Volviendo sobre la pregunta inicial: ¿en qué medida los componentes originalmente definitorios del concepto de tonalidad fueron conservados? Me detendré en 4 respuestas que los resultados sugieren de manera más clara; los mismos se sintetizan en la Tabla 1, para facilitar su análisis y discusión.

Primero, en tanto haya habido continuidad, en la Tabla 1 deberían observarse filas de ‘x’ que recorran las columnas hasta la de ‘actualidad’. Este apenas es el caso. Antes bien, a medida que recorremos las filas las ‘x’ tienden a desplazarse hacia abajo, lo que indica cambios de componentes a lo largo del tiempo. Segundo, las aglomeraciones de ‘x’ hasta la ‘actualidad’ se concentran en algunas filas, específicamente, la del componente perceptual ‘obras/sonidos’ (i.e., en la estimulación auditiva), y la del componente cognitivo ‘relaciones’ (i.e., en las estructuras inferidas). Ello sugiere una recuperación sesgada del concepto de tonalidad, en desmedro de los otros componentes<sup>[12]</sup>. Tercero, los componentes ejecutivos son los más escasos, y los menos recuperados. Esta subestimación relativa está en franco contraste con el rol de dichos componentes en la experiencia tonal (López & Anta, 2022). Además, lleva a otro problema, que retrotrae a la discusión de la clasificación. En una red semántica pueden identificarse ‘agentes’ en función de los cuales se origina el objeto examinado, y un cambio de ‘agente’ puede cambiar la perspectiva que se tiene del objeto, y entonces su definición, en un fenómeno que se conoce como multidimensionalidad (Faber, 2015). En Choron, el agente sería ‘cualquier persona’ que escuche música; entonces es más sencillo generalizar factores ejecutivos en la abstracción del concepto. En Schönberg y Piston (e incluso en Schenker), esto es más difícil, pues el agente sería alguien más específico, el ‘compositor’ (de allí los signos de interrogación en la Tabla 1). Ya discutí el tema en el caso de Schönberg. Piston, por su parte, refiere al ‘proceso de establecimiento’ de la tonalidad, o a la ‘introducción’ de acordes (ver selecciones 2 y 3), acciones que naturalmente (i.e., en oposición a ‘inferir’ u ‘observar’, respectivamente) no le competen a quien escucha. Este corrimiento de perspectiva, este desplazamiento en el agente en torno al cual se concentra la definición de la tonalidad representa una gran discontinuidad en la conceptualización del término, que excede en mucho la de los componentes ejecutivos. El hecho de que el agente ‘oyente’ esté ausente en la actualidad sugiere que la discontinuidad sigue vigente.

El cuarto y último aspecto a discutir es la pérdida de la idea de ‘(experiencia de) finalización’ utilizada por Choron (excepto en Piston, Selección 3, en sí misma una excepción ‘por extensión’). Este componente implica una activación relativamente baja en la experiencia de escucha. Sin embargo, no es claro que pueda equipararse a componentes como ‘reposo’, o ‘distensión’ (que apareció solo una vez, entre las respuestas recolectadas). Meyer (1989), por ejemplo, argumenta que la experiencia de final o ‘cierre’ (*closure*) articula la forma, gatillando mecanismos de segmentación y agrupamiento, mientras que la de ‘reposo’ (*repose/relaxation*) solo promueve decremento en el *arousal*; sus implicancias cognitivas son, pues, diferentes. Esta distinción tiene importantes derivaciones; por ejemplo, podría explicar por qué las músicas basadas en tonalidades antiguas (e.g., la música ‘modal’) son consideradas más ambiguas o menos ‘comprensibles’ (como sugiere Schenker; ver Selección 3). En este sentido, la ausencia del componente afectivo originalmente presente en Choron, de ‘parecer de terminación’, sería una discontinuidad particularmente crítica en el concepto de tonalidad.

componente	no. de orden de la síntesis										actualidad	componente	no. de orden de la síntesis										actualidad																																																																																																																																																																																																																									
	Choron (1810)		Félics (1864)		Schenker (1906)		Schoenberg (1922)		Piston (1959)				Choron (1810)		Félics (1864)		Schenker (1906)		Schoenberg (1922)		Piston (1959)																																																																																																																																																																																																																											
<b>componentes perceptuales</b>												experiencia	x											resolución	x											emociones		x										buena disposición /orden apropiado				x		x						gratificante/distruite					x	x			x			/satisfacción												unidad					x							efectos						x						tono central								x	x		7	/sonido central												soportado									x	x		funciones										x	2	balance										x		decoración												tensión											2																																																	
<b>componentes cognitivas</b>												experiencia	x												dotación	x											combinación	x											relaciones/sistema	x	x	x	x	x		x	x	x		8	inteligencia		x	x									espíritu			x									ideas			x									ppios. de división					x							comunidad					x							comprensión						x	x					/entendimiento												asimilación						x						medio/formulas							x	x			2	forma							x					uniformidad										x		amplificación																																															
<b>componentes afectivos</b>												experiencia	x												terminación/conclusión	x	x										/finalización												nota principal/jerarquia	x										5	sensación/sentimiento	x		x									reposo /distensión		x									3(1)	tendencia		x										atracción			x									movimiento		x																																																																																																																																	
<b>componentes lingüísticos</b>												atender									x				descomponer		x										coordinar/deducir		x	x	x					x?		x?	/¿establecer?												voluntad										x		memoria										x		logro											x? x?	tono/tónica		x							x		x x 6	octava		x										escala		x	x								x 5	modo		x										mayor y menor		x										acorde perfecto									x			acorde de 7ma de dominante										x		acordes										x		tercera mayor										x		grados											x x	dominante											x x 2	subdominante											x x

**Tabla 1.** Términos clave extraídos de las síntesis hechas de las fuentes consultadas, ordenados por autor/es y número de orden de la definición de referencia (columnas) y por el tipo de componente por el que fueron considerados (filas).

Nota: la columna ‘actualidad’ refiere a la síntesis hecha a partir de las definiciones dadas por miembros de nuestras comunidades académicas. La x representa identificación del término en las fuentes bibliográficas; en el caso de la columna ‘actualidad’, el número refiere a la cantidad de personas que utilizaron el término correspondiente en la definición

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Anta, J. Fernando, Oliveira, Luis F., & Ramos, Danilo (2019): “Música y afecto: una revisión bibliográfica y el análisis de tres casos problemáticos” en *Revista Argentina de Musicología*, 20. pp. 103-131.

Barce, Ramón (1990): “Prólogo”; en *Tratado de armonía, por Heinrich Schenker*, Madrid, Real Música.

Boucquet, Kristof (2005): “Schenker and Schoenberg Revisited” en *Revue Belge de Musicologie*, vol. 59. pp. 193-203.

- Burcet, Maria I., Assinnato, Maria V., Musicco, Pablo, & Shifres, Favio (2013): "La escala como modelo teórico para el análisis de atributos melódicos" en SHIFRES, Favio y BURCET, María I.: *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: Edulp. pp. 125-151.
- Choron, Alexandre E. (1810): "Sommaire de l'Histoire de la Musique" en Choron, A. E. & Fayolle, F. J. (Eds.), *Dictionnaire historique des Musiciens*, Paris: Valade and Lenormant. pp. xi-xcii.
- Christensen, Thomas (2019): *Stories of tonality in the age of François-Joseph Fétis*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Colombetti, Giovanna (2005): "Appraising Valence" en *Journal of Consciousness Studies*, 12, No. 8–10, pp. 103–26.
- Diamond, Adele (2013): "Executive Functions", en *Annu Rev Psychol.*, 64. pp. 135–168.
- Dove, Guy (2018): "Language as a disruptive technology: abstract concepts, embodiment and the flexible mind" en *Phil. Trans. R. Soc. B* 373: 20170135.
- Faber, Pamela (2015): "Frames as a framework for terminology" en Kockaert H. J. & Steurs F. (Eds.), *Handbook of terminology*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company. pp. 14–33.
- Fétis, François-Joseph (1867): *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Brandus et Dufour editeurs.
- Hyer, Brian (2002): "Tonality", en Christensen Thomas (Ed.): *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge, Cambridge University Press. pp.726–752.
- Krippendorff, Klaus (2004): *Content analysis. An introduction to its methodology*, California, SAGE.
- López, Gabriel F. & Anta, J. Fernando (2022): "Embodiment and repeated exposure do not suffice for abstract concepts acquisition: Evidence from tonal music cognition" en *Psychological Research*.
- Meyer, Leonard B. (1989): *Style and music: Theory, history, and ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Montemayor, Carlos & Haladjian, Harry H. (2017): "Perception and cognition are largely independent, but still affect each other in systematic ways: Arguments from evolution and the consciousness-attention dissociation" en *Frontiers in Psychology*, Volume 8, Article 40.
- Piston, Walter (1959): *Harmony*, Londres, Lowe and Brydone (Printers) LTD.
- Riemann, Hugo (1882 [1900]): *Musik Lexicon*, Leipzig, Max Hesse's Verlag.
- Schellhous, Rosalie (1991): "Fétis's "Tonality" as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science" en *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 2. pp. 219-240.
- Schenker, Heinrich (1906): *Harmonielehre: Neue musikalische Phantasien und Theorien, Heft 1*, Stuttgart: Cotta.
- Schönberg, Arnold (1922): *Harmonielehre*, Viena, Universal edition.
- Sloutsky, Vladimir M. (2010): "From perceptual categories to concepts: What develops?" en *Cognitive Science*, Vol. 34, pp. 1244-1286.
- Wiemer-Hastings, Katja & Xu, Xu (2005): "Content differences for abstract and concrete concepts" en *Cognitive Science*, Vol. 29, pp. 719-736.

## NOTAS

[1] 'Intensional' (o 'intención') tiene aquí un sentido lógico-lingüístico, y refiere al significado (o definición) formal de los términos (que se opone, por ejemplo, a sus significados extensionales o referenciales); no debe confundirse con su homófono 'intencional' (o 'intención').

[2] Las respuestas de los participantes fueron traducidas del portugués cuando fue necesario.

[3] Este problema era particularmente notorio para con el tratamiento de las fuentes históricas, pues en lo que a los miembros de nuestra comunidad refiere, fueron consultados directamente sobre el tema. Debe tenerse presente, sin embargo, que en tanto fueron consultados sin previo aviso y urgidos a contestar en breve, las respuestas provistas reflejan más los componentes conceptuales recuperados de manera espontánea que los que pudieron haberse recuperado a través de un examen profundo.

[4] Definiciones mediante negación (e.g., “la tonalidad no es una ley eterna de la naturaleza en la música” [*“die Tonalität ist kein ewiges Naturgesetz der Musik”*], Schönberg, 1922: 4) no fueron consideradas.

[5] Opté por hacer traducciones por diversas discrepancias encontradas entre los originales y las traducciones disponibles (ver también 4.2.2).

[6] Otros pasajes, contenidos en las mismas páginas (e.g., ‘fue en la escuela de Nápoles [que la tonalidad moderna] fue fijada en todas sus relaciones’), no los cito por cuestiones de espacio, y por considerarlos secundarios. La última aparición del término (en p. xliii) está supeditada a información (e.g., el estado del estudio de la armonía en la Francia de la época) que tampoco encontré relevante incluir.

[7] En todas las selecciones, el término ‘tonalidad’ es remarcado en negrita para ayudar al lector a encontrarlo, y también para indicar qué otro término se considera equivalente—ver por ejemplo apartado 4.2.2; en ningún caso el remarcado es así en las fuentes.

[8] El pasaje de la Selección 3 es precedido, tres párrafos antes, por uno que empieza así: “Pero, ¿cuál es la ley de la tonalidad en sí misma y de dónde viene?” (p. x). Los párrafos que siguen a esta pregunta, hasta el que ahora cito, introducen comentarios anecdóticos: por ello, esta selección puede considerarse particularmente importante como reflejo del pensamiento de Fétis sobre la tonalidad.

[9] ‘Tonart’ podría traducirse como ‘clave’ o ‘tonalidad específica’; en este sentido, en inglés equivale a ‘key’.

[10] Schenker tuvo una actitud crítica hacia Riemann (ver por ejemplo Schenker, 1906: VII), lo que permite suponer que conocía adecuadamente su obra. Asimismo, un ejemplar del Musik-Lexikon de Riemann (3rd ed., 1887) fue encontrado en la biblioteca personal de Schenker, a su muerte (ver <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000712.html>).

[11] La clasificación hecha resulta en gran medida de acuerdos entre mis juicios y los que se siguen de la bibliografía; cuando ligo el término ‘atender’ a funciones ejecutivas, siguiendo a Diamond (2013), o incluso cuando tomo el término “*sensibilité*” en Fétis como enfatizando un fenómeno perceptual, como hace Schellhous (1991), estoy acordando con algunos antecedentes en que, si bien no necesariamente es mi primera apreciación (como en el caso de Schellhous—ver texto), la clasificación resultante es válida. Estos acuerdos confieren ‘fiabilidad’ (*reliability*) a los análisis de contenido terminológico. Ahora bien, para avanzar más sobre el punto, solicité a un evaluador externo (que no estaba al tanto del presente estudio) que también clasificara los términos listados en la Tabla 1 (menos el de ‘experiencia’, particularmente general). Específicamente, el evaluador recibió los términos ordenados alfabéticamente más el siguiente argumento y consiga: “Un término como ‘tónica’ refiere tanto a contenidos perceptuales (ej., las ‘alturas’ de una clase) como afectivos (e.g., ‘distensión’) de la experiencia musical, pero resulta lógico pensar que uno puede tener el tipo de experiencia en cuestión (e.g., de ‘distensión’) sin conocer el término ‘tónica’ (e.g., el caso del lego), o usar el término sin implicar la experiencia (como cuando analizamos la armadura de clave de una partitura). Entonces, puede concluirse que términos como ‘tónica’ son componentes fundamentalmente ‘lingüísticos’ de la experiencia musical, y que otros términos (e.g., ‘distensión’) representan sobre todo otras clases de componentes (e.g., afectivos). Atendiendo a este razonamiento, te pido que asignes los términos de la lista adjunta a una de las categorías dadas [i.e. 1 = perceptual; 2 = cognitivo; etc.] y luego, si lo consideras pertinente, a otra categoría que represente tu segunda opción de clasificación.” El acuerdo entre la clasificación mostrada en la Tabla 1 y la hecha por el evaluador externo como opción 1 (42 coincidencias) fue relativamente bajo; sin embargo, sumandos los acuerdos con su opción 2 de clasificación (55 coincidencias), fue considerable, alcanzando un  $\alpha$  (alfa) de Krippendorff de .804. Este  $\alpha$  es una medida (entre 0 = nada y 1 = acuerdo pleno) que cuando supera el valor de .800 indica un acuerdo altamente fiable (Krippendorff, 2004: p. 241). En suma, el acuerdo con el evaluador externo da otro soporte a la clasificación mostrada en la Tabla 1.

[12] A simple vista, algunos términos afectivos podrían considerarse como una misma unidad de registro, como convergiendo en un nodo, y entonces observarse mayor continuidad en esa categoría. Este podría ser el caso, por ejemplo, con ‘nota principal/jerarquía’ y ‘tono central’, asumiéndose que (*mayor*) *jerarquía equivale a centralidad*. Sin embargo, estos conceptos parecen funcionar diferente en las fuentes consultadas. Por ejemplo, para Schönberg (1922: 34-37) la tónica representa tanto el evento de mayor jerarquía como de centralidad del sistema, mientras que en Piston (1959: 33) el evento decisivo (léase, de mayor importancia o jerarquía) es la dominante, aun cuando el evento central sea la tónica—ver también citas en el texto. Estas discrepancias sugieren que los términos en cuestión no deben tomarse sin más como remitiendo a los mismos contenidos conceptuales—ver también el final de la sección para una discusión semejante en relación a los términos ‘finalización’ y ‘reposo’ o ‘distensión’.