

# La tonalidad. Fenómeno, concepto e historia

Recibido: 20/09/2025 | Revisado: 02/12/2025 | Aceptado: 23/02/2026

DOI: 10.17230/co-herencia.23.42.8407

Federico García De Castro\*

fgarcia1@eafit.edu.co

## Resumen

Todo esfuerzo de historización del “sistema tonal”, cuyo lenguaje armónico rige de forma hegemónica la música desde el siglo XVII, corre el riesgo constante de proyectar sobre el pasado lo que la “tonalidad” significa para el historiador. Aun cuando desde finales de la década de 1960 la musicología se ha cuidado de no transferir anacrónicamente nuestro conocimiento técnico contemporáneo, se sigue colando de todos modos un anacronismo espontáneo por el cual se proyectan el significado y la existencia misma del *concepto* de tonalidad, incurriendo distorsiones en la lectura histórica tanto del fenómeno como de su comprensión. El presente artículo introduce y propone la metodología de la “historia conceptual” (*Begriffsgeschichte*) desarrollada por Reinhart Koselleck alrededor de 1970, reseñando sus postulados principales e ilustrando el potencial de su aplicación a la historia de la tonalidad.

**Palabras clave:** Tonalidad, sistema tonal, historia conceptual, anacronismo, Carl Dahlhaus, Reinhart Koselleck, François-Joseph Fétis, historiografía de la música, lenguaje armónico.

## Tonality. Phenomenon, concept, and history

### Abstract

Any attempt to historicize the “tonal system”, whose harmonic language has dominated music since the seventeenth century, runs the constant risk of projecting onto the past what “tonality” means to the modern historian. Even though since the late 1960s musicology has been careful to avoid the anachronistic transfer of contemporary technical knowledge, a form of spontaneous anachronism still creeps in. This occur when the meaning and the very existence of the *concept* of tonality are projected backward, resulting in distortions in the historical reading of both the phenomenon and its understanding. This article introduces and proposes the methodology of “conceptual history” (*Begriffsgeschichte*) developed by Reinhart Koselleck circa 1970, outlining its main postulates and illustrating the potential of its application to the history of tonality.

**Keywords:** Tonality, tonal system, conceptual history, anachronism, Carl Dahlhaus, Reinhart Koselleck, François-Joseph Fétis, musicological historiography, harmonic language.

---

\* Universidad EAFIT, Medellín-Colombia.



Desde mediados del siglo pasado, la musicología ha emprendido una rica multitud de caminos *hacia* la historia de la tonalidad. A casi sesenta años de la aparición de las seminales *Investigaciones sobre el origen de la tonalidad armónica*, de Carl Dahlhaus,<sup>1</sup> la preposición (“*toward*”, “*zur*”, etcétera) encabeza artículos, libros, capítulos y secciones (cfr. Beelaert *et al.*, 2007; McClary, 2007; Schmitt, 1984), y son numerosos los títulos de la forma “la (historia/teoría de la) tonalidad antes de”, o “entre los siglos”, o “en” tal o cual período musical o tradición teórica.

A lo largo de las décadas se ha enriquecido el debate original, que discutía si la tonalidad nació de las cadencias auténticas y los ostinatos, como opinaba Edward Lowinsky (1962), o más bien del paulatino reemplazo del contrapunto entre voces por las formaciones acordales, como sostenía el propio Dahlhaus (1968). Se han reivindicado, por ejemplo, el papel del bajo cifrado y la regla de la octava (Holtmeier, 2007); la cristalización de la sensible y la consiguiente transición del hexacordio a la escala de siete notas (Tammaro, 2003, pp. 40-42); la creciente oposición entre la tercera mayor y la menor (Schmitt, 1984), y las fórmulas de la improvisación (McClary, 2000), respectivamente.

En general, son estudios autocontenidos. Las *Investigaciones* fueron fundamentales para entender que no se trata de buscar un modelo explicativo universal, porque el fenómeno es complejo y no lo hallaríamos. Pero, en consecuencia, cada contribución es independiente de las demás, y poco interactúa con ellas. Los sucesivos autores, por supuesto, conocen e incluso aceptan las otras propuestas; pero cada uno procede desde su propia perspectiva, con su propio ángulo de mira, campo de indagación, especímenes, etcétera, sin necesidad de controvertir o convencer. Cada uno, efectivamente, emprende su propio camino paralelo “hacia la tonalidad”; y cada uno, además, podría haber sido el primero, o el último.

Estas reflexiones, y cierto pudor al respecto, me disuaden de lo que sería el título más genérico para el presente texto: “Hacia una historia conceptual de la tonalidad”. El frondoso bosque de las “hacia la tonalidad” podría camuflar el verdadero énfasis del presente estudio, que apunta no tanto a lo segundo (la tonalidad) cuanto a lo primero: a la tradición historiográfica/metodológica de la *Begriffsgeschichte* inaugurada por Reinhart Koselleck hacia finales de los sesenta, y que en el contexto iberoamericano ha gozado de una vigencia y vigor particulares en las últimas décadas (Ortega *et al.*, 2021).

---

<sup>1</sup> Las *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* fueron su trabajo doctoral, realizado entre 1965 y 1966. Fue publicado por Bärenreiter en 1968, aunque aquí y allá persisten referencias a una publicación “al año siguiente” (1967).

En el propósito de inaugurar la investigación de la tonalidad desde la metodología de la historia conceptual, a continuación proponemos, en un primer momento –y después de una necesaria nota terminológica que de paso da una idea de la complejidad conceptual que atañe al tema– un repaso a las dificultades metodológicas de hacer la historia de la tonalidad, alrededor principalmente de una lectura crítica del primer capítulo de las *Investigaciones* de Dahlhaus. En segundo lugar, presentamos una breve reseña de la historia conceptual, a partir de la motivación y las intuiciones primigenias de Koselleck, ilustrando la contribución que la codificación de esas intuiciones promete para la historización de la tonalidad, y su potencial para articular las diversas miradas, revelar puntos ciegos, aclarar desencuentros y orientar agendas.

### ***Tonalidades y tonalidades – nota terminológica***

La tonalidad es un objeto curioso. ¿Etapa circunscrita de la historia de la música occidental? ¿Ley general que gobierna más o menos directamente toda la música? ¿Fundamento acústico sobre el cual se construyen gramáticas particulares? ¿Código cultural arbitrario que Occidente ha tomado, un poco apresuradamente, por lenguaje universal?

Así inaugura Antoine Hennion “La cuestión de la tonalidad” (2010, p. 361), ilustrando, no de forma exhaustiva, el sinnúmero de connotaciones impresas en la noción de “tonalidad”, y con ello lo complejo del problema. Acto seguido, Hennion aventura una definición, valiosa y detallada, con la que logra a cabalidad el cometido de “saber de qué estamos hablando”. Hacia el final de esta definición resalta una distinción importantísima, que si bien en su retórica es un poco tajante (el cisma no es tan profundo como él insinúa), es una de las claves y de los nodos semánticos del tema:

La tonalidad [*la tonalité*] de los manuales de solfeo es una gramática: a saber, la tonalidad [*le ton*], la escala “en” la que uno escribe (*do* mayor, sobre las teclas blancas del piano), de la que derivan acordes, progresiones y modulaciones. Por el contrario, para los teóricos eso es tomar las cosas al revés: uno no salta de tonalidad en tonalidad [*de tons en tons*]; no hay más que una tonalidad [*tonalité*], aquel principio general cuya coherencia misma permite a los creadores componer “con” ella (Hennion, 2010, pp. 326-327).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A menos que se indique lo contrario, las traducciones de los textos en otros idiomas son de mi autoría.

En efecto, dos cosas comparten el nombre “tonalidad”:<sup>3</sup> “la de los manuales de solfeo” y el “principio general”. La primera es esa tonalidad que aparece en expresiones como “la sinfonía está en la tonalidad de do menor” o “en el Barroco fue usual modular a la tonalidad de la dominante”; es una característica concreta y local de la música, operante al mismo nivel, por ejemplo, de la instrumentación (cuerdas, maderas, solo de clarinete, etcétera) o el ritmo (binario, ternario, sincopado...).

Por otro lado, la segunda es la tonalidad como principio, como sistema, como lenguaje: el tipo especial de organización que rige o al menos subyace a lo que denominamos, precisamente, la “música tonal”. Es “tonal”, en efecto, *toda* la música escrita entre los siglos XVII y XIX y sus décadas aledañas –lo que colma el repertorio habitual de lo que llamamos “la música clásica”– y también mucha de la música de concierto posterior; pero, además, casi *la totalidad* de las músicas comerciales, populares y (con algunas excepciones extraoccidentales) folklóricas. Más adelante volveremos sobre las consecuencias profundas que esta ubicuidad tiene en el plano metodológico.

En todo caso, que dos cosas distintas se llamen “tonalidad” no equivale a decir que “tonalidad” sea un término ambiguo. Los dos valores de la palabra no entran en conflicto alguno. Cuando un músico habla de algo tan abstracto como la historia de la tonalidad (o su teoría, o su ubicuidad, etcétera), es obvio que habla de la tonalidad como sistema/principio/lenguaje: tales expresiones sencillamente no tendrían sentido en relación con la tonalidad de un pasaje.

Los dos significados son tan distintos, y sus ámbitos de aplicación tan independientes, que es difícil encontrar equívoco o ambigüedad alguna en la literatura especializada de todos los tiempos –como no sean algunos pocos que se deben, justamente, a la naturaleza fluida y balbuceante de un concepto que, como veremos y como es apenas natural, no nació plenamente formado–.

---

<sup>3</sup> No es necesario detenernos en esto, pero bien mirado son tres las cosas que se llaman “tonalidad”. En la sistematización de Stephen Blum (1985), específica de los escritos en francés entre 1810 y 1870: “(1) un sistema que determina ciertas obligaciones y opciones; (2) una propiedad (de una tonalidad [*key*], o de cualquier acorde que se oiga como representante de una tonalidad [*key*]); (3) una tonalidad [*key*], oída en relación con el sistema (o como una unidad dentro del sistema), en el cual es audible la propiedad de tonalidad [*tonality*]” (p. 356); (2) y (3) son dos aspectos del primer significado de Hennion.

Por otro lado, en el artículo “*Tonality*” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (incluido en una versión revisada en Christensen, 2002), Brian Hyer recoge hasta ocho significados de la palabra. El alto número responde a que allí se recogen los significados de la palabra en toda su historia, no solo los actuales.

Por otro lado, ningún músico o teórico tuvo que preocuparse jamás de declarar que “solo hay una tonalidad”,<sup>4</sup> como si hubiera que reivindicar el segundo significado ante el acecho del primero. La perspectiva (post)estructuralista de Hennion lo lleva a interpretar una especie de esquizofrenia en el espíritu de los músicos, que naturalmente le resulta muy seductora como objeto de análisis; la realidad concreta es más mundana.

De manera paradójica, Hennion escribe en francés, y cuenta con un término alternativo –*ton*– para nombrar *exclusivamente* a “la tonalidad de los manuales de solfeo”. La existencia de ese sinónimo parcial, que también ofrecen el alemán (*Tonart*) y el inglés (*key*), conjura de inmediato cualquier riesgo de equívoco, y desdibuja más aún la putativa esquizofrenia. En el español, en cambio, no hay sinónimo equivalente –como tampoco en el italiano<sup>5</sup>–, y de ahí los engorrosos corchetes en la traducción de los párrafos de Hennion y de Blum. Queda explicado que en realidad tal sinónimo no hace demasiada falta, y en casos de necesidad apremiante uno puede hablar del “sistema tonal” para limitar el referente a la segunda acepción.

Sin embargo, siendo que aquí nos proponemos rastrear la historia del concepto de “tonalidad” en su sentido abstracto –el segundo de Hennion–, y que rastrear un concepto implica necesariamente rastrear su(s) nombre(s), sí será importante contar con una desambiguación inmediata, para lo cual de aquí en más usaremos para nuestro tema la forma en mayúscula, “Tonalidad”, reservando la minúscula para el fenómeno local y técnico del *ton/Tonart/key*.

### **El anacronismo espontáneo de la Tonalidad**

Corridos casi cuatrocientos años de ubicuidad hegemónica del sistema tonal, no es extraño que la Tonalidad hoy se nos presente espontáneamente como la manera de ser “natural”, incluso “ideal” en sentido platónico, de la música. El sistema tonal se ha impuesto

---

<sup>4</sup> En cierto sentido, Hugo Riemann sí reivindicaba que existe solo una *Tonalität*; pero esto porque *Tonart* le resultaba técnicamente insuficiente, no contradictoria. Sobre *Tonart* y los demás sinónimos parciales de “tonalidad” (en el primer sentido) versa el siguiente párrafo; sobre la *Tonalität* de Riemann véase más adelante: pp. 18 y ss.

<sup>5</sup> En 1588 –antes de la cristalización de la tonalidad– Pietro Pontio habla “*Della formazione del primo Tuono*” en un capítulo de su *Ragionamento di Musica* (citado en Schmitt, 1984, p. 33). Se refiere, por supuesto, a –lo que ahora denominamos– la tonalidad en el sentido de *ton/Tonart/key*. Hoy en día, “*primo tuono*” significa “primer trueno”. Por otro lado, es lamentable constatar la abundancia de traducciones de textos no musicales que vierten *key* por “clave”, palabra en la que el traductor siente sin duda un dejo de tecnicismo musical, pero que no tiene nada que ver (y que en inglés se dice *clef*).

como representante de (toda) la música,<sup>6</sup> y esto implica, para las aproximaciones históricas al tema, un riesgo permanente de anacronismo: se necesitan vigilancia y disciplina para no interpretar –o terminar interpretando– a la música del pasado bajo la sombra de la Tonalidad. Tal vez sea Susan McClary –“criatura de la Tonalidad armónica tanto como cualquiera” según su propio testimonio (2007, p. 91)– quien ha captado ese peligro con la mayor expresividad:

Sobre una pieza barroca no hay que preguntarse, “¿será que esto ya es tonal?” (McClary, 2000, p. 64).

Suspiramos con alivio a la llegada de compositores como Corelli, que –*¡finalmente!*– lograron ser del todo tonales (McClary, 2000, p. 64).

[En los siglos XVI y XVII] no había, *prima facie*, ninguna razón por la que la tonalidad habría de nacer [...] Nadie se sentaba a añorar el día en el que su música empezara a tener sentido; nadie estaba tratando de devenir “tonal” (McClary, 2007, p. 93).

Publicados en 2000 y 2007, estos testimonios/advertencias son plenamente vigentes hoy. Y lo fueron desde un principio: ya en 1962 (Eckel, 1991, p. 14), Richard Crocker saludaba con una reseña crítica en ese sentido la publicación de *Tonalidad y atonalidad en el siglo XVI*, el impresionante primer intento sistemático de una arqueología de la Tonalidad, publicado en ese mismo año por Edward Lowinsky (1962). No obstante el valor de ese texto, es innegable que, en gran medida, su autor buscó en la música del siglo XVI las características musicales que asumía como indicadoras de la Tonalidad para, habiéndolas encontrado, leer en cada una “un paso” hacia esta. Las características elegidas por Lowinsky (la cadencia auténtica y los usos rítmicos que rastrea en el villancico español y la *frottola* italiana) son, efectivamente, centrales a la Tonalidad; pero eso lo sabemos hoy, en retrospectiva. En su momento, esos elementos, como dice McClary, no tenían por qué derivar en ella, y tampoco sus practicantes tenían cómo –y, sobre todo, por qué– sospecharlo.

En general, la presunción de la Tonalidad como un sistema acabado, que acabado habría de emerger, fue punto de partida de toda la primera etapa moderna de historización del origen de la Tonalidad, a mediados del siglo XX. Con esa presunción venía además la

---

<sup>6</sup> No es exagerar demasiado señalar que, hoy en día, la música anterior a la Tonalidad (el canto gregoriano, el contrapunto del Renacimiento) tiene, para efectos prácticos –desde el diseño de currículos hasta la curaduría y programación de conciertos y series–, el lugar de una “pre-música”; así mismo es una “post-música” lo que vino después, nacido en y del agotamiento del sistema tonal en la música culta hacia 1910.

interpretación de aquellos elementos que a ella hacen como solo eso: como elementos de ese sistema. Así,

entre ellos [los historiadores tempranos] está por ejemplo Armand Machabey, estudioso de Machaut, quien situó el comienzo de la Tonalidad armónica en el siglo XIII porque allí habrían aparecido por primera vez las progresiones sobre una nota central [...] Para Heinrich Bessler la Tonalidad empieza hacia 1430 porque por primera vez se puede reconocer en las cadencias –por ejemplo, en Dufay– la impresión de dominante de la nota sensible (Polth, 2016, p. 57).

Es en ese contexto que aparecen, en 1968, las mencionadas *Investigaciones* de Dahlhaus, el primer trabajo en el cual se identifica y ataca de frente el problema del anacronismo. “La pregunta no es si en los siglos XIV o XV encontramos o no progresiones que para un oyente del siglo XX parecen cadencias de dominante; sino si se justifica históricamente interpretarlas como tales” (Dahlhaus, 1968, p. 75 [340];<sup>7</sup> citado también en Polth, 2016, p. 50). Dahlhaus reivindica para cada elemento constitutivo de la Tonalidad una prehistoria propia,<sup>8</sup> y por lo tanto una naturaleza y significado históricos también propios, que se deben estudiar *en sus propios términos*, con independencia del sistema que eventualmente surgiría ¿de? ellos. Por cierto, en 2003 Ferruccio Tammaro publicó un completísimo recorrido de la historia pre-tonal de la teoría musical, leyéndola en ese espíritu. También él es elocuente con respecto a los riesgos del anacronismo:

Las reconstrucciones históricas subyacen, como sabemos, al riesgo de valorar las fuentes de modo apriorístico y no objetivo, para vincular el camino histórico a un curso preestablecido, como si todo hubiera conspirado para el nacimiento del sistema tonal y ningún otro. [Pero] es posible utilizar las fuentes medievales y renacentistas sin una tesis preconcebida, no para desarrollar una investigación positivista sobre los orígenes, sino simplemente para comprender qué curso, ya sea abierto o condicionado, ha seguido nuestra civilización [...] para llegar al sistema tonal (Tammaro, 2003, *Prefazione*).

### ***El “pensamiento dogmático”***

Para armarse contra el anacronismo, Dahlhaus erigió un edificio metodológico alrededor del “pensamiento dogmático” de Erich Rothacker y su *Geistesgeschichte* (“historia del

---

<sup>7</sup> En las citas de las *Untersuchungen* de Dahlhaus añadimos entre corchetes la página correspondiente en la traducción inglesa (Dahlhaus, 1990).

<sup>8</sup> Consenso evidente desde entonces: como lo resume Joel Lester (2002, p. 753), “prácticamente todos los aspectos de la tonalidad armónica (armonías por tercera como estructuras composicionales primarias, conducción de voces contrapuntística para conectar esas armonías, [etc., siete aspectos en total]) surgieron antes de que existiera la sintaxis armónica tonal”.

espíritu”), consistente en la exhortación a reconstruir y *adoptar de manera dogmática* las premisas (teóricas, culturales, etcétera) vigentes en el período en estudio. Michael Polth, en su exégesis de la metodología dahlhausiana, lo explica así: “Quien quiera entender las obras de un sistema artístico determinado, por ejemplo la pintura barroca, debe ponerse en el lugar de ese sistema, e inferir el significado de sus elementos desde la perspectiva de la concepción de su momento” (2016, p. 55).

En esta intención, Dahlhaus indaga en lo que sobre la Tonalidad se puede encontrar en los textos del pasado, que pueda ser relevante en la reconstrucción y adopción de las “premisas vigentes” en el período que estudia. Dahlhaus rescata las teorías de Fétis y de Riemann, de principios y finales del siglo XIX, respectivamente, dedicándoles las primeras dieciocho páginas de las *Investigaciones*. Con ello, además, inaugura el interés filológico por la palabra, que con el tiempo se ha cristalizado en un elenco de “mentores de la Tonalidad”, repetido desde entonces con variaciones, pero sin falta: la línea Choron (1810) - Castil-Blaze (1821) - Fétis (1824) - Riemann (1872).<sup>9</sup>

El pensamiento dogmático enfrenta un problema serio a la hora de estudiar el origen de la Tonalidad (y recuérdese que sobre esto versan las *Investigaciones*). Al fin y al cabo, el establecimiento de la Tonalidad alrededor de 1600 es un desarrollo histórico de transformación profunda: un *interregnum*, un estado intermedio de “ya no, pero todavía tampoco”. Tales “períodos bisagra”, en la expresión de Koselleck (*Sattelzeiten*) se definen precisamente por la crisis de toda premisa, con lo cual no queda claro cuáles serían las “premisas vigentes” que el pensamiento dogmático propone reconstruir y adoptar. Así, como señala Polth, al tratar de ese período:

Dahlhaus argumenta en contra de la “perspectiva dogmática” con la que había abierto el libro. [...] no puede basarse en los testimonios teóricos de la época, porque el conocimiento de la estructura del “estado intermedio” no existía [...] Dahlhaus persigue el rastro del conocimiento “implícito”, por así llamarlo, de los compositores y oyentes de la época (2016, p. 57).

---

<sup>9</sup> Originalmente Dahlhaus le atribuyó la palabra *tonalité* a Fétis, “que acuñó el término”; en ediciones y traducciones posteriores esto se ha reemplazado por “que tomó el término de Castil-Blaze”. Pero tampoco Castil-Blaze es el primero: Michael Beiche estableció en 1972 lo que hasta ahora sigue siendo la primera aparición conocida, por Choron en 1810. El trabajo de Beiche, una monumental compilación de ocurrencias de la palabra en francés, inglés, alemán e italiano, preparada para la entrada “*Tonalität*” del *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* de Hans Heinrich Eggebrecht (cuyas entradas son todas filologías históricas) ha sido fundamental punto de partida para el presente trabajo y otros. Aquí lo citamos en referencia a la edición de 1992 (Beiche, 2006 [1972], pp. 1-22 [318-340]).

### *El anacronismo del concepto*

Es en este sentido que se desarrolla la exégesis crítica de Polth, y como tal es muy valiosa. Pero lo cierto es que las *Investigaciones* incurren en un pecado bastante más grave, y mucho más elemental. Dahlhaus, es cierto, evitó la proyección al pasado del conocimiento teórico actual, sorteando un anacronismo que podríamos llamar “simple”: el anacronismo de la Tonalidad como hecho técnico, como categoría de estudio fáctico. Pero por el camino abrió la puerta a un anacronismo “secundario”: la proyección espontánea del *concepto* de Tonalidad –no solo de su significado actual, sino su existencia misma, que hoy damos por sentada–, por la cual se asume *a priori* que siempre tuvo que haber un concepto de Tonalidad (y si no siempre, por lo menos desde que existe la palabra), y que además tiene que haber sido siempre el nuestro (o al menos conmensurable con él). Por ejemplo, dice Dahlhaus:

Cuando hablaba de “*Tonalität*”, Riemann se refería al mismo fenómeno que Fétis, pero estaba convencido, a diferencia de este, de que los distintos “*types de tonalités*” se podían reducir a un único principio, el esquema de las tres funciones acordes (tónica, dominante, subdominante) [...] El reconocimiento [posterior] de que la validez del esquema trifuncional se limitaba a la armonía de los siglos XVII a XIX tuvo por consecuencia que el concepto de Tonalidad perdió sus contornos firmes. Se habría podido regresar al término de Fétis, que incluía todos los *types de tonalités*, y desechar la interpretación de Riemann; o bien mantener la identificación riemanniana [...] Y como no se abandonó ninguna de estas posibilidades, el término se tornó ambiguo (Dahlhaus, 1968, p. 17 [16-17]).

Dahlhaus parece estar convencido de que la musicología, ante el impás de una dicotomía repentina entre dos interpretaciones en conflicto (cada una, eso sí, completa, consistente y de “contornos firmes”), no supo decidirse y perdió el asidero del concepto. Por supuesto, esto es insostenible. El concepto de Tonalidad –de hecho, los varios conceptos de Tonalidad– fueron ambiguos siempre y, como veremos, solo a mediados del siglo XX llegaron a cuajar en el concepto actual, este sí de contornos suficientemente claros. El error nodal de la lectura de Dahlhaus es suponer que Riemann y Fétis se refieren “al mismo fenómeno”. Se trata de un nominalismo, un fetichismo de la palabra misma que hace, por ejemplo, que a Dahlhaus se le escape el concepto de *Tonart*, existente en la teoría alemana anterior a Riemann, y que –ese sí– es en general el análogo de la *tonalité* de Fétis y, sobre todo, de sus contemporáneos franceses (véase p. 18, *infra*).

No hay duda de que Dahlhaus conoce la teoría pre-riemanniana –uno de cuyos autores, Gottfried Weber, es el padre del aparato teórico que aún hoy, aunque muy desarrollado y casi irreconocible, es la base de la instrucción curricular en armonía–; pero la ignora, por la simple razón, a todas luces insuficiente, de que la palabra es distinta. Ese nominalismo, sumado al anacronismo espontáneo del concepto (“alguna versión de nuestro concepto deben haber tenido”), y a una lectura selectiva de las fuentes (solo Fétis y Riemann, y de aquel solo la codificación que adjuntó como prefacio a la tercera edición del *Tratado completo de armonía* [Fétis, 1849], después de toda una vida especulando sobre la *tonalité* en múltiples direcciones), genera la confusión.

Está claro que el tema es confuso en sí mismo. Todas las nociones –las (varias) de Fétis, la de Riemann, la nuestra– están íntimamente relacionadas, entramadas entre ellas, y es muy fácil interpretar las unas en términos de las otras. Pero es justo de eso de lo que hay que cuidarse: de leer en las palabras y los conceptos de todas las épocas los conceptos propios del historiador, como si estos fueran inmanentes y estuvieran al margen del movimiento histórico. Las consecuencias de ese desliz primario permean el capítulo correspondiente de las *Investigaciones*. Sería engorroso desglosar cada ejemplo y aclarar cada malentendido, pero la situación se resume en que la suposición de un concepto único y permanente enfrasca a Dahlhaus en la necesidad de comparar y compaginar dos cosas que no tienen por qué ser comparables, llegando en ocasiones a construir y justificar sinsentidos.<sup>10</sup>

Nada de esto llega a descalificar el resto del libro, que en últimas es un estudio de la Tonalidad como hecho musical (no de su conceptualización), suficientemente independiente de la excursión filológica de ese primer capítulo.<sup>11</sup> Esa distinción entre los hechos por un lado (el fenómeno digamos “real” de la Tonalidad) y el concepto por el otro –distinción por la que la historia de lo uno y de lo otro son en apariencia independientes, y que de esa manera “blinda” a la una de las consecuencias de la otra– y la relación entre las dos cosas, son centrales a la codificación metodológica de la historia conceptual, que como veremos

---

<sup>10</sup> Poco digna de su autor parece la página 14 [13] de las *Investigaciones*, donde Dahlhaus se contorsiona en una interpretación forzada y acomodaticia de los “*ordres unitonique*” y “*transtonique*” de Fétis.

<sup>11</sup> Riemann aparece mencionado a lo largo del libro, pero 45 de las 49 menciones de Fétis están concentradas en esas primeras páginas, que son verdaderamente las que indagan por las “premisas vigentes”. Las otras cuatro son menciones “de paso”. La presencia de Riemann en el resto del libro se debe a la relevancia de las “funciones armónicas”, que él teorizó con ahínco y que son pertinentes en todo análisis de la Tonalidad, incluso uno atemporal.

más adelante ofrece herramientas heurísticas y epistemológicas que hacen posible no solo sortear riesgos, sino también re-unir los dos quehaceres históricos en un orden superior (véase pp. 15-16, *infra*).

De hecho, es por la ausencia de un modelo metodológico que distinga el concepto del fenómeno, y sus respectivas historias entre sí, que se cuele el anacronismo secundario del que hablamos. En rigor, Dahlhaus no se equivoca al decir que Fétis y Riemann se refieren “al mismo fenómeno” [*die gleichen Phänomene*]: sus teorías, como las de los demás desde entonces hasta nuestros días, están construidas en referencia a la misma realidad, a saber: la armonía tonal. Pero ese solo hecho no justifica suponer –este es el error– que los dos manipulan o incluso se interesan por el mismo *concepto*, o que este sea coextensivo con las palabras en uso. Aun cuando Dahlhaus se cuida de no leer *el fenómeno* de manera anacrónica, en el nivel del *concepto* cae en un anacronismo espontáneo.

Como queda dicho, esto no afecta demasiado las conclusiones y los hallazgos de las *Investigaciones*. Pero no hay sino que leer ciertas apreciaciones de Brian Hyer, autor nada menos que del artículo sobre la *Tonalidad* del *Diccionario Oxford de música y músicos* (reproducido como capítulo 23 en Christensen, 2002, al cual refiero las citas), para constatar lo dañino que puede llegar a ser el anacronismo secundario:

Fétis (que había leído a Hegel) entendía este proceso histórico como la realización progresiva de leyes inmutables. Creía que la Tonalidad era un principio metafísico, un hecho no de la estructura interna o las propiedades formales de la música, sino de la conciencia humana [...] Como principio metafísico, entonces, la Tonalidad en sí misma no evoluciona, sino que más bien se mantiene invariante y universal, verdadera para todos los pueblos y para todos los tiempos. De esa manera veía lo que él percibía como el innegable progreso histórico de la música occidental como una serie de avances puntuales hacia una perfección, la más acabada realización de un absoluto musical (Hyer, 2002, p. 747).

Desde Dahlhaus (1968) y Simms (1975) sabemos que cuando Fétis dice “metafísico” no quiere decir “trascendental”, como interpreta Hyer –que en la palabra parece leer “Hegel”–, sino más bien lo contrario: metafísico en el sentido de “independiente de la física”, es decir, “contingente a las circunstancias históricas/culturales”.<sup>12</sup> Ciertamente, Fétis sí tiene una relación mística con su adorado concepto de *tonalité*. Pero la *tonalité*

---

<sup>12</sup> La cita completa de Fétis es: “*Mais, dira-t-on, quel est le principe de ces gammes, et qui a réglé l’ordre de leurs sons, si ce ne sont de phénomènes acoustiques et les lois du calcul? Je réponds que ce principe est purement métaphysique. Nous concevons cet ordre et le phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation*”. Se lo cita, por lo general, de Fétis (1844, p. 249); el pasaje aparece originalmente en Fétis (1840, p. 654).

para él es algo mucho más afín a la facultad del lenguaje chomskyana que al Absoluto hegeliano.<sup>13</sup> Hyer ignora la íntima vocación y extensa dedicación de Fétis al estudio de las músicas (las *tonalités*) del mundo, de Irlanda a la India, a las que aún en 1846 dedicó su *Sistema general de la música* (Fétis, 1846); su amor y militancia por el canto gregoriano; su desdén por las prácticas armónicas que vislumbraba en el Romanticismo alemán (el *ordre omnitonique*)... para pintar la imagen del amo europeo que tanto desveló al nuevo historicismo de finales del siglo XX. Al fin y al cabo, si se tratara de criticar la idea de progreso, Hyer podría recurrir al propio Fétis: “A cada uno de estos períodos del arte [...] se le asigna una idea de progreso que no es más que un error y una miopía espiritual” (Fétis, 1837, p. xxxiii).

El anacronismo del concepto también puede colarse en la forma de una teleología que lleva al historiador a pensar la historia como un avance inexorable hacia el *telos* último del concepto actual. En “La Tonalidad entre la regla y el repertorio” de Alexander Rehding, por ejemplo, se lee:

En 1821, solo una década después [de la primera mención de *tonalité* por Choron en 1810], Castil-Blaze [...] ya prescindía [*already dispensed*] de las problemáticas dimensiones perceptuales e históricas [de la noción de Choron]. [...] La definición de Castil-Blaze equivale a una considerable simplificación de las complejas ramificaciones del principio de *tonalité* de Choron [...] Ya no queda [*gone is*] alusión alguna a las alternativas a la tonalidad moderna, a la contingencia de la percepción, de hecho, a la cuestión del repertorio y del estilo compositivo (Rehding, 2011, p. 111).

Con un ordenamiento cronológico (“*already*”, “*gone is*”), Rehding construye la impresión, o sucumbe a ella, de un concepto único cuyo desarrollo procede paso a paso y en línea recta hacia la acepción moderna. Las “problemáticas dimensiones perceptuales e históricas” que Rehding identifica en Choron y supone superadas en Castil-Blaze, sin embargo, siguieron vigentes hasta por lo menos 1853 (D’Ortigue, 1853), y el propio Castil-Blaze, cuando usa la palabra en el resto de su diccionario (no en la entrada que le dedica, que,

---

<sup>13</sup> En la acepción de Fétis, toda música tiene una *tonalité*. Cuál *tonalité* en particular depende de las circunstancias históricas y culturales. Fétis dedica páginas y libros enteros a la Tonalidad occidental, por supuesto, pero siempre (son contadas las excepciones, y allí el contexto no deja lugar a dudas) la llama la *tonalité moderne* (o *actuelle, nouvelle*, etc.). Su *tonalité* es un sustantivo común, no un sustantivo propio como nuestra Tonalidad, y es algo así como el nombre técnico de la “sonoridad general” de la música (no una ley inmutable ni la síntesis de ninguna dialéctica). Ese, además, es el sentido que le daba Alexander Étienne Choron, a quien se debe la primera aparición en imprenta de la palabra en 1810, y que fue amigo y mentor de Fétis. En suma, la Tonalidad de Fétis no es la Tonalidad de Hyer: precisamente *no* es el sistema tonal occidental.

además, después de tres líneas habla de todo menos de la *tonalité*), la usa en el sentido de Choron, no en el de su propia definición...<sup>14</sup>

Lo que opera aquí es la suposición anacrónica de que la Tonalidad, entonces como ahora, era un concepto único, sistemático, consensuado, “de contornos firmes” como diría Dahlhaus. No es de extrañar que esto no es así, y entonces ubicar en 1821 los contornos de nuestra Tonalidad equivale a situar el origen del sistema tonal en el siglo XIII solo porque ahí aparece uno de los elementos que (hoy) sabemos que a él hacen (véase p. 7, *supra*), sin tener en cuenta, en sus propios términos, el resto del contexto de esa aparición.

## Por qué la historia conceptual

### *Contra el anacronismo*

El propio Koselleck da cuenta en varias ocasiones del lugar que el riesgo del anacronismo tiene como motivación fundamental de su *Begriffsgeschichte*. Por ejemplo:

La historia conceptual empezó por un lado como crítica a la transferencia indiscriminada al pasado de expresiones de la vida social que son actuales y circunscritas a su época; por otro, pretendió una crítica a la historia de las ideas (Koselleck, 1995 [1979], p. 115; pasaje análogo en la versión española: Koselleck, 1993, pp. 112-113).

En efecto, la *Ideengeschichte*—de cuyo cuestionamiento en la Alemania de postguerra surgen no solo la historia conceptual, sino también la historia del espíritu de Rothacker, inspiradora metodológica de Dahlhaus—tomaba a las ideas como “unidades, que, si bien se acomodan con el tiempo a nuevos contextos, son definidas por un núcleo de sentido permanente, *privado de historia*”, en palabras de Claudio Ingerflom (con mis itálicas) en su estudio preliminar a la versión española del artículo “El Estado de Reinhart Koselleck” (Ingerflom, 2021, p. 98).<sup>15</sup> Así vistas, las ideas adquieren “un estatuto casi metahistórico de neutralidad y extraterritorialidad” (p. 99): precisamente lo que señalábamos acerca de

---

<sup>14</sup> Nótese también que Choron y Castil-Blaze mencionan la *tonalité* un total de 20 veces, y siempre de paso: Choron 11 en la introducción al diccionario de Fayolle de 1810 (véase nota 16); 2 en artículos de ese diccionario; y 5 (en un solo pasaje) en una nota a su traducción de un libro de Albrechtsberger, en 1814 (citado por Beiche, 2006, p. 3). Castil-Blaze en la entrada “*Tonalité*” de su propio diccionario (confusa e incoherente como el resto de la obra) y 5 veces más en tres de sus otras entradas. En general parece poco para caracterizar sus respectivas doctrinas, *à la* Rehding, como ideologías completas, complejas y trabajadas.

<sup>15</sup> La frase de Ingerflom es más clara que el testimonio de Koselleck, que reza “una crítica a la historia de las ideas, en cuanto estas se toman como cantidades [*Größen*] que simplemente se articulan en diversas formas [*Gestalten*] históricas, sin cambiar en esencia” (Koselleck, 1995, p. 115).

la Tonalidad, que tras una hegemonía de cuatro siglos se nos aparece como una entidad permanente, metahistórica e inmutable más que en sus manifestaciones puntuales. Es interesante parafrasear en general el escrito de Ingerflom reemplazando “Estado” por “Tonalidad”, y reconocer en ellas las admoniciones de McClary, Dahlhaus y Tammaro:

El uso acrítico del concepto conduce a pensar la historia [de la música] como destinada a construir [la Tonalidad], definid[a] con naturalidad por ese núcleo permanente de sentido (Ingerflom, 2021, p. 100).

Pero si la búsqueda de alternativas superadoras de la historia de las ideas es parte de la motivación existencial de la historia conceptual, tampoco se trata de sustituir –como en el historicismo clásico y de otra manera también en el funcionalismo– un contextualismo radical que, en nombre de no imponer conceptos anacrónicos, renuncia a la diacronía de la historia y encierra al pasado (a sus sociedades, sus actores, sus textos) en contextos sincrónicos herméticos que se relacionan solo internamente. Tal contextualismo es insuficiente para dar cuenta del cambio histórico, del devenir diacrónico de circunstancias que el contextualismo solo atiende en su dimensión sincrónica.

Así, la historia conceptual no renuncia al uso juicioso de técnicas o teorías contemporáneas en el análisis de los hechos históricos, por mucho que las unas les sean cronológicamente extrañas a los otros. “Para Koselleck, no tiene sentido pretender estudiar el pasado tomando las herramientas heurísticas del propio objeto, o, dicho de otro modo, apelar de forma exclusiva a aquellas categorías con las que los mismos actores podían conocer sus acciones” (Palti, 2021, pp. 20-21). En sus propias palabras, “ningún movimiento histórico puede ser conocido con suficiencia con los mismos conceptos [...] con los que fue experimentado o concebido primeramente por los que participaron en él” (Koselleck, 1993, p. 208). Esto no solo por la utilidad evidente –de hecho, la necesidad– de aprovechar todo conocimiento fáctico sobre los fenómenos cuya historia se estudia, sino por el riesgo ideológico que también se encierra en el contextualismo: “eso significaría, en definitiva, continuar escribiendo la historia de los vencedores”, como lo señala Koselleck a renglón seguido (p. 208).

¿Cómo mediar entonces entre *a)* el anacronismo y el contextualismo radical, *b)* la historia del concepto y la del fenómeno, y *c)* la dimensión diacrónica y la sincrónica?

## *Lenguaje e historia*

Koselleck encuentra la clave en el análisis del lenguaje: en la historia de las palabras, de su significado (semántica), de su morfología y su posición sintáctica en el idioma (gramática), de sus circunstancias y función en el discurso (pragmática). “La historia conceptual se pregunta tanto por las experiencias y estados de cosas [...] como por cómo se comprenden [...] En este sentido, [...] vincula la historia del lenguaje y la historia factual” (Koselleck, 2012, p. 45). Ese vínculo es a la vez axioma y contribución de la historia conceptual.

Ahora bien, si por un lado es evidente que la historia factual del fenómeno informa la historia lingüística del concepto, tal vez en cambio resulte menos obvio que para hacer la historia del fenómeno sea necesario atender a lo que sobre ella supieran o creyeran saber los agentes y observadores del pasado. Sobre todo en temas “técnicos” como el nuestro (más que en el caso de los conceptos sociopolíticos, ámbito original y natural de la historia conceptual), se podría argüir que la relativa independencia que existe entre las dos cosas justifica y avala un tratamiento histórico separado. Por ejemplo, la Tonalidad como hecho musical existía ya unos doscientos años antes de la aparición lingüística del concepto en 1810, y sin necesidad o relación con él. E incluso, tras aparecer la palabra en la literatura, ¿qué podrían aportar, de valor más que documental, los primeros comentaristas del sistema tonal, que ciertamente no contaban con un aparato teórico adecuado para explicarlo (sino que lo estaban construyendo)?

La musicología no ha codificado en su quehacer la distinción entre la historia del fenómeno y la del concepto. La propia McClary delata la ambigüedad en el título mismo del mencionado “¿Qué era la Tonalidad?” (2000) que, siendo un excelente estudio técnico de la historia factual de la Tonalidad en el siglo XVI, responde más bien a la pregunta de *cómo* (no “qué”) era la Tonalidad. También es curioso que Lowinsky no expresa curiosidad alguna por la historia de la(s) palabra(s) y concepto(s) de la Tonalidad, aun cuando sabemos por su propio testimonio que su libro nació del encargo de un artículo sobre la “conciencia” [*awareness*] de Tonalidad en el siglo XVI, nada menos (Lowinsky, 1962, p. xii).

Aun así, se verifica en la investigación musicológica sobre la historia de la Tonalidad una separación relativamente nítida entre dos tipos de texto: por un lado, los estudios “arqueológicos”, que estudian el fenómeno, por lo general con ejemplos en pentagrama y análisis técnicos detallados; y por otro, textos que tratan del concepto, ya sean “filológicos”

como los de Tammaro (2003) y Beiche (1992), o “exegéticos/hermenéuticos” de interpretación de fuentes secundarias, a menudo generosos en información biográfica y citas textuales en lengua original. Es precisamente la independencia entre los dos tipos de indagación lo que protege a las *Investigaciones* de Dahlhaus, en su conjunto, de las consecuencias más graves del anacronismo conceptual que afecta a la primera parte del libro.

Por el contrario, la apuesta de la historia conceptual es directamente opuesta: la historia del fenómeno y la del concepto no se pueden separar, sino que deben ser estudiadas *conjuntamente*, en el entendido de que no son independientes, así no fuera por otra cosa (pero lo es) que por la observación obvia de que la historia lingüística del nombre de un concepto *forma parte* de la historia factual del fenómeno que nombra. La una no se podrá entender sin entender dialécticamente la otra.

En particular, los conceptos tienen un carácter de *índice* de los cambios que se verifican en la realidad histórica. “El concepto recoge la experiencia y sirve como testigo de las transformaciones del mundo de la vida” (Casanova, 2021, p. 406). La aparente independencia entre la historia fáctica y la lingüística –o entre el fenómeno y el concepto– oculta el hecho de que cada transformación lingüística, empezando por el acuñamiento del término, pero también la eventual cristalización de un consenso en cuanto a su(s) significado(s), sus posibles crisis posteriores, el surgimiento de derivados y compuestos, etcétera, tiene una relación con los cambios “sobre el terreno”, y dilucidar esa relación es parte ineludible de la tarea del historiador.

Bajo ese prisma, por ejemplo, los dos siglos que distan entre la aparición de la Tonalidad y la de la palabra *tonalité*, lejos de justificar el tratamiento separado, pasan a ser un *dato*, un hecho histórico que exige interpretación. ¿Qué pasó, o qué pasaba, en 1810 (y no antes), por lo cual se hizo posible o necesaria la adopción de un término (y solo uno)? Durante esos dos siglos antes de la palabra, ¿qué términos, qué aparato conceptual se empleaban para el fenómeno ya existente de la Tonalidad? Cuando finalmente se acuña la palabra, ¿por qué se acuñó *esa* palabra, y no otra? ¿Qué alternativas había, qué otros términos estuvieron en juego, y cómo se relacionan con aquel aparato teórico ya existente? ¿Qué fue de ellos?

### ***Excursión a la historia conceptual de la Tonalidad***

Por ejemplo:

1). Un vistazo al primer pasaje dedicado en imprenta a la Tonalidad (con ese nombre) confirma lo relevante de las preguntas anteriores. Dice Alexander Étienne Choron, en el “Resumen de la historia de la música” que aparece como introducción al *Diccionario histórico de músicos* de François Fayolle (Choron & Fayolle, 1810):<sup>16</sup>

El conjunto o sistema de estas relaciones [entre notas] es lo que constituye el modo musical [...] Se puede concebir una gran cantidad de modos posibles diferentes, con los cuales se podrán formar diversos sistemas [...] Cada uno de estos sistemas de modos constituirá esencialmente sendos lenguajes de la música [...] Así, los pueblos de Oriente parecen tener una *modalidad* completamente diferente de la nuestra, que por cierto aún hoy no conocemos bien. Acabamos de ver, o por lo menos de indicar, en qué consiste la tonalidad de los griegos, de la cual deriva la tonalidad eclesiástica. En cuanto a la nuestra, no contiene más que dos modos [...] (Choron, 1810, p. xxxvii).

La cita le recuerda al historiador atento que estamos en la Francia imperial, con el interés que despertó en “Oriente” y las posibilidades prácticas y geopolíticas que abrió a los investigadores: la Francia de Champollion y la piedra Rosetta, descifrada en 1822, y el contexto general europeo en el que también, por ejemplo, nació la hipótesis de la lengua proto-indoeuropea (Mallory, 1989, pp. 11 y ss.).

Más sugerente aún es que Choron usa itálicas para *modalité*, mientras que pone *tonalité* en letras redondas. El uso “inocente”, de corrido y sin aspaviento alguno, de esta última palabra, llegaría incluso a sugerir que la voz ya estaba en circulación. De hecho, la palabra aparece también en la página anterior, sin misterio o elaboración alguna.<sup>17</sup> Todo indicaría que para Choron el neologismo es *modalité*, no *tonalité*, posibilidad que obligaría a replantear más de una suposición sobre la historia de ambos conceptos. El hecho de que sobre la “modalidad” no se ha hecho una pesquisa filológica comparable a la que existe para “Tonalidad” es un testimonio más del profundo anacronismo que ha aquejado a nuestra

---

<sup>16</sup> Choron iba a participar de lleno en la confección del diccionario, pero cayó gravemente enfermo. Suyo es con toda seguridad el “*Sommaire de l’histoire de la musique*”, ampliación de su “*Esquisse historique des progrès de la composition*”, publicado como uno de varios suplementos de Choron (1808). Los pasajes y menciones de la *tonalité*, por cierto, son exclusivos de la versión de 1810, pero es interesante que en 1808 Choron aclara que no tiene mucho espacio.

Además del *Sommaire*, donde están los pasajes más sustanciales sobre la *tonalité*, en el diccionario aparece la palabra en las entradas sobre Fux, Martini y Monteverdi. Hay razón para pensar que esos textos también se deben a Choron. Fayolle mismo parece no haber incorporado el término en su actividad musicológica.

<sup>17</sup> “*Si le rythme n’a, comme on vient de le voir, éprouvé que des variations de peu d’importance, il n’en a pas été de même de la tonalité, et, par suite, de l’harmonie et du contrepoint*” (Choron & Fayolle, 1810, p. xxxvi). Este párrafo, carente de toda aura, ha escapado por completo al interés de los investigadores.

investigación sobre la Tonalidad, colándose de nuevo como un nominalismo fetichista por la palabra misma, que es interesante *para nosotros*.

2). La atención al lenguaje se preguntaría también por los ¡cincuenta años! que hay entre el acuñamiento de *tonalité* y la eventual adopción de *Tonalität* en alemán, que no ocurre sino hasta la década de 1860,<sup>18</sup> y en la teoría propiamente armónica solo en 1872 con la primera mención de Riemann en “Sobre la Tonalidad” (Riemann, 1872). Es por lo menos interesante constatar que durante la primera mitad del siglo XIX la teoría y la práctica musicales alemanas prescindieron del galicismo, que incluso parece haberles causado cierta perplejidad, según se deduce de una nota a pie en la versión alemana que en 1834 –su año inaugural– publicó la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* de un artículo de Fétis.

Allí el traductor (anónimo, ¿pero habrá sido el mismísimo Schumann?) explica su decisión de usar “*Tonalität*”:

Para *tonalité* es difícil encontrar una expresión significativa [*bezeichnender Ausdruck*] en alemán. El contexto podrá fácilmente darle al lector la idea [*Begriff*] (citado por Beiche, 2006 [1992], pp. 6-7).

La prontitud de esta traducción –el original de Fétis es del mismo año– demuestra, por cierto, la íntima conexión que existía entre la teoría y la crítica alemanas y francesas, y descarta que las diferencias entre una y otra sean resultado de algún mutuo aislamiento. No es por ignorancia, en otras palabras, que Alemania tardó cincuenta años en adoptar la palabra *Tonalität*.

No es del todo cierto, sin embargo, que el alemán no contara con una palabra equivalente –sí que la tenía: *Tonart*, en circulación desde el siglo XVIII (DWDS, s. f.)–. La nota del traductor se explica en el sentido de que, excepto por Fétis, y fuera de poquísimas y brevísimas especulaciones en Jelensperger, De Geslin, De Pic, Morel y Momigny, lo que en el uso corriente la palabra *tonalité* refería era la tonalidad que aquí ponemos en minúscula, no la Tonalidad como sistema. Es solo al traducir las especulaciones etnográficas, filosóficas,

---

<sup>18</sup> Ya en 1840 Siegfried Dehn usa *Tonalität* un par de veces (Dehn, 1840, pp. 225; 292-293), pero en un sentido y de una manera que es distinta a la que cristalizará en los sesenta. La obra de Dehn, idiosincrática y en cierto sentido una hibridación de la teoría reinante alemana (que no usaba la palabra) y la tradición extraalemana (incluida la influencia de Fétis, pero también de la teoría italiana anterior), constituye un importante testimonio “paralelo” sobre el naciente concepto de Tonalidad.

en todo caso supratécnicas de Fétis –extrañas en Alemania y ociosas en la práctica musical efectiva en ambos países– que resultaba “difícil encontrar una expresión” en alemán.<sup>19</sup>

Así las cosas, la investigación de la historia del concepto de Tonalidad no puede quedarse con la *Tonalität* de Riemann (como hace Dahlhaus). Al contrario, siendo que el concepto de *Tonart* era corriente y equivalente a la *tonalité* del medio francés (exceptuado Fétis), la aparición de *Tonalität* es un hecho a indagar. Algo tiene que haber pasado para generar el cambio lingüístico; un algo que bien podría resultar de orden superficial (cambiaron “las modas”), pero que también puede ser índice de una transformación factual profunda en las realidades fácticas de la Tonalidad.

La respuesta no es particularmente difícil, en realidad: desde hace mucho se entiende y se reconoce que en el siglo XIX la práctica armónica pasó por un cambio de paradigma, a través de las experimentaciones de Wagner, Wolff, Liszt, etcétera, hasta el punto de que se puede hablar y se habla de una “segunda práctica” (Kinderman & Krebs, 1996) del siglo XIX. También se sabe que Riemann tuvo como desafío y propósito declarado explicar esta nueva realidad armónica. Lo que ha eludido a la historización de la Tonalidad no es esta respuesta, sino la pregunta, la curiosidad por el devenir de las palabras en cuestión.

3). La relación entre *Tonalität* y la armonía tardorromántica recién mencionada, de hecho, viene a aclarar varios cabos sueltos de la historia del concepto de Tonalidad. La aparición de *Tonalität* viene de la mano de la aparición de *Tonika*,<sup>20</sup> y en general de la cristalización de un nuevo significado para la palabra *tonique*, distinto e incommensurable con lo que esta significaba desde Rameau hasta Fétis.<sup>21</sup> La historia lingüística de ambos conceptos, de hecho, es paralela, y se puede resumir en el siguiente esquema:

---

<sup>19</sup> La palabra *tonalité* tenía otro significado igualmente corriente, que está “a medio camino” entre la simple tonalidad y el concepto filosófico de Fétis. Se usaba para designar a la música tonal –que por entonces todavía era “moderna”– por oposición a la música eclesiástica del canto gregoriano y el Renacimiento: “*tonalité moderne*”, “*actuelle*”, “*nouvelle*”, etc. Así la usó también Bertini en italiano ya en 1815, “*tonalità recente*”, o “*moderna*”, etc. El hecho de que Weber –ignorado por los historiadores de la Tonalidad porque no usa la palabra *Tonalität*– dedica un extenso apéndice de su *Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst* (1824) a la “música antigua”, apéndice cuyo título completo incluye la expresión “*Kirchentonarten*” (“tonalidades eclesiásticas”) indica hasta qué punto *Tonart* es, en efecto, el equivalente decimonónico de *tonalité*.

<sup>20</sup> *Tonica* (con ce) era corriente en la teoría alemana desde el siglo XVIII (como *Tonart*), pero nombraba solo a la nota base de la escala, no a su acorde ni mucho menos a todo lo que *Tonika* (nuestra “tónica”) recoge.

<sup>21</sup> Es el propio Dahlhaus quien en una excelente “Digresión” que sobre el concepto de armonía incluye en las *Investigaciones* –y que, por cierto, muestra que es perfectamente capaz de deshacerse de los prejuicios de los conceptos modernos, cosa que omitió en cuanto a la Tonalidad–, nota que la palabra *tonique* en Rameau

<i>tonique</i>	=	<i>vollkommene Dreiklang</i>	≠	<i>Tonika</i>	=	Tónica
<i>tonalité</i>	=	<i>Tonart</i>	≠	<i>Tonalität</i>	=	Tonalidad

Tanto *Tonalität* como *Tonika* giran en torno a la idea de la “centralidad” de la tónica, ausente de ambos conceptos en la primera mitad del siglo, pero en cambio elemento fundamental –tal vez *el* elemento fundamental– de lo que “Tonalidad” significa desde Riemann.<sup>22</sup> Beiche atestigua que “después de Riemann [...] casi todas las definiciones de Tonalidad se caracterizan por el criterio de la relación de todas las notas con la tónica como centro [*Zentrum*]” (2006, p. 10), citando ejemplos entre 1913 y 1954. La idea de centralidad está también a la base de los compuestos *politonalidad*, *atonalidad*, *postonalidad*, *neotonalismo*, etcétera.

Como estos hay más aspectos a investigar, que se sugieren al atender a las palabras y a su historia: a la gramática (por ejemplo, el adjetivo *tonal*, a diferencia del sustantivo *tonalité*, sí parece haber sido usado siempre en referencia exclusiva a la música tonal [Choron & Fayolle, 1810, pp. xxxix, lxxiii], lo que además tiene que ver con el reemplazo paulatino, desde el siglo XVIII por lo menos, de *mode* por *ton*); a la semántica (Fétis usaba libremente la palabra *tonalité* en traducciones propias del alemán e incluso del latín, cuyos originales por supuesto no se referían a la Tonalidad, por ejemplo, en los artículos sobre Maxwell y sobre Mersenne de su *Biografía de la música* [1837]); y a la pragmática (¿qué hay detrás de la omnipresencia de la fuga en las menciones tempranas de la Tonalidad [Beiche, 2006, p. 3]?).

### ***Historicidad y polémica en los conceptos fundamentales***

Existen palabras cuyos nexos de sentido se densifican y se convierten en nodos semánticos, puesto que articulan toda una red de significados. Es entonces cuando estamos en presencia de un concepto. Se habla de un concepto fundamental cuando este se vuelve imprescindible e irremplazable para una cultura, porque conecta y sintetiza muchísimos significados particulares de manera muy compleja (Blanco, 2012, p. 6).

---

“no es ningún centro de movimiento preestablecido”, que es lo que significa para el lector moderno, “sino la meta y el resultado de la resolución de una disonancia” (Dahlhaus, 1968, p. 21 [22]). El equivalente en la teoría alemana era *vollkommene Dreiklang* (o *Akkord*, etc.).

<sup>22</sup> Es famoso el comentario de Rudolph Reti según el cual “probablemente se escogió la palabra tonalidad como abreviatura lingüística agradable de tonicalidad” (1958, p. 7). Esto es una “etimología popular”, como la llamarían los lingüistas, pero la impresión de que las dos palabras están relacionadas es hoy naturalísima y muy extendida: tal es la fuerza de la idea de centralidad en las nociones correspondientes desde la segunda mitad del siglo XIX. Reti, por otra parte, no es el único: también Siegfried Borris proponía en 1967 que al sistema de la música entre 1600 y 1900 lo denomináramos “tonicalidad” (cita completa en Beiche, 2006, p. 14 [332]).

Esta cita resume no solo lo que la historia conceptual entiende por un “concepto”, sino también la característica principal (y criterio único y suficiente) que hace que algunos conceptos sean *Grundbegriffe*, “conceptos fundamentales”: la insustituibilidad de la palabra en una comunidad de habla. Esa insustituibilidad apunta no solo a la ausencia o a la pérdida más o menos paulatina de términos alternativos, sino también al aspecto positivo por el cual la palabra es suficiente y necesaria en sí misma para expresar el concepto, de manera que se tornan insatisfactorias las perífrasis, que no terminan de captar el contenido del concepto, e incluso las definiciones, que chocarán con la ineludibilidad de la palabra y terminarán siendo circulares (“la Tonalidad es lo que hace tonal a la música tonal”).

Las palabras *devienen* conceptos fundamentales –ese devenir es un proceso histórico–, y además no nacen de la nada: “todo concepto fundamental contiene elementos de significados pasados en estratos situados a distinta profundidad” (Koselleck, 2012, p. 37). En su historicidad, la palabra también puede, por qué no, perder “la capacidad de representar un concepto fundamental cuando ya no es capaz de aglutinar lo suficiente las nuevas experiencias [...] Lentamente desaparecerá de circulación. Basta recordar que ‘élite’ sustituye a ‘aristocracia’, ‘agricultor’ a ‘campesino’, en ocasiones ‘obrero’ a ‘trabajador’ y ‘sociedad’ a ‘Estado’” (Koselleck, 2012, p. 38).

El análisis de estos procesos, que requiere atender sin nominalismos a campos semánticos completos, es lo que les devuelve a los conceptos su historicidad. Algo de eso se vislumbra en la sección anterior en relación con el concepto de Tonalidad. Pero hay un punto adicional de la codificación koselleckiana de los conceptos fundamentales que también merece atención. Dice Koselleck:

Cuando esta clase de conceptos se vuelven insustituibles o no intercambiables, se convierten en conceptos fundamentales. *Simultáneamente, son polémicos porque distintos hablantes quieren imponer un monopolio sobre su significado* (2012, p. 45; énfasis añadido).

En el caso de los conceptos sociopolíticos trabajados por la tradición de la historia conceptual –“Estado”, “Ilustración”, “utopía”, “constitución”, etcétera– el potencial de debate es obvio; pero es importante recalcar que el carácter polémico de los conceptos fundamentales no es una observación histórica de las disputas que conllevan, sino una consecuencia *lógica* del establecimiento de una palabra como concepto fundamental: “ser ineludible y por eso también polémico [...] es una regla semántica y pragmática de cualquier concepto fundamental: en el mismo momento en que surge un concepto fundamental, del

que no se puede prescindir, este se vuelve polémico” (Koselleck, 2012, p. 211). La palabra se hace irremplazable, y no hay ya otra manera de referirse a los significados que aglutina; pero esto viene al costo de que esos significados, cada uno con su prehistoria propia, serán mutuamente excluyentes y estarán en mayor o menor tensión.

A la historia temprana del concepto de Tonalidad no la asisten polémicas propiamente dichas (no hubo escuelas enfrentadas, no surgieron ismos), pero aun así presenta la tensión semántica interna de todo concepto fundamental. Más arriba criticábamos el acto reflejo de interpretar las diferencias entre la *tonalité* de Choron (1810) y la de Castil-Blaze (1825) en términos de una depuración o un avance (pp. 12-13, *supra*). En realidad, las diferencias e inconsistencias entre sus sendas “definiciones” no solo son esperables, sino directamente inevitables. De hecho, la de Choron y la de Castil-Blaze no fueron las únicas concepciones en conflicto: además del eje antropológico-histórico del primero (que habla de “la Tonalidad de los griegos”, la “de los pueblos de Oriente”, la “antigua”, la “nuestra”, etcétera) y del eje técnico del segundo (que la remite a los “acordes esenciales”), a lo largo de esas primeras décadas hay indicios de una interpretación que llamaríamos “psicoacústica” en Morel, Momigny, De Geslin y Jelensperger, concentrada en la “impresión” que da un acorde particular de ser y percibirse como *primus inter pares*.<sup>23</sup>

### La historia del concepto de Tonalidad

Nuestro concepto de Tonalidad es, sin duda, un concepto fundamental koselleckiano. Pero esto es un hecho relativamente reciente. Es cierto que la palabra *tonalité* se hizo básicamente irremplazable apenas apareció; pero, como se ha dicho (p. 18, *supra*), aparte de las especulaciones supratécnicas de Fétis, desde la década de 1830 el significado corriente de la palabra era tonalidad, no Tonalidad. Lo más cercano a nuestra Tonalidad se nombraba como *tonalité moderne*, expresión cuya referencia era, por contraposición a la *tonalité ancienne*, lo que hoy denominamos en general “música tonal”, no el sistema en cuanto tal. La situación es similar con el análogo alemán, *Tonart*. Incluso establecida en Alemania *Tonalität* (no antes de 1860), por décadas tanto la palabra como el concepto fueron prescindibles. Las importantísimas teorías de Heinrich Schenker y Ernst Kurth, por

---

<sup>23</sup> Beiche (2006, p. 3 [320]) lista a los dos últimos; sobre el debate entre Morel y Momigny, véase Caldwell (2001, en especial, pp. 3-4). La preocupación por el acorde principal, lo que nosotros llamamos “la tónica”, anticipa la idea de la centralidad alrededor de la cual gira el posterior concepto de *Tonalität* (véase pp. 19-20, *supra*). Pero las menciones de la palabra *tonalité* son poquísimas en estos autores, y no conforman una doctrina completa, ni mucho menos.

ejemplo, no se detienen demasiado en la una o el otro, y son enteramente independientes de ambos.<sup>24</sup>

Hacia 1910 acaece la *crisis* del sistema tonal, a partir del descubrimiento de la posibilidad de componer música no tonal. La Tonalidad entonces deja de ser un hecho universal de la música, y se convierte en una de varias “opciones”, y las posibles alternativas a ella se hacen objeto de especulación tanto práctico-composicional como teórico-conceptual. Esa crisis técnica, por otro lado, trae consigo una profunda crisis estética y aun ideológica, en todo paralela a las crisis experimentadas en todas las artes en la primera mitad del siglo XX.

En ese contexto aparece, entre muchos otros, el concepto de la *atonalidad*, acompañado –este sí– de polémicas en sentido estricto: debates públicos, ismos, escuelas, airadas descalificaciones mutuas, etcétera. Sobra decir que tampoco la palabra “atonalidad” nació (originalmente en alemán, en 1906) significando lo que significa hoy. La complejidad semántica y pragmática del concepto a lo largo de la primera mitad del siglo –documentada por Kinzler (2006 [1972]) en 33 páginas en letra pequeña– resulta sorprendente para nosotros, que contamos con el eje ordenador de la diáfana dicotomía Tonalidad-Atonalidad.

Esa dicotomía, por supuesto, solo es posible sobre los conceptos maduros, que no cristalizarían sino hacia mediados de siglo. Y de hecho, el concepto de Tonalidad solo podía cristalizar a partir de la estabilización de “atonalidad” como concepto fundamental, que no ocurre antes de 1960. Ya Thomas Christensen reconocía que

Es verdaderamente notable que poco después de la Segunda Guerra Mundial la pregunta por el origen de la Tonalidad se convirtió de pronto en el problema más urgente para tantos musicólogos alemanes. [...] Pues fue en la postguerra alemana donde tuvieron mayor fuerza los debates sobre la nueva música, en particular en el campo del serialismo [una de las vertientes de la música atonal, centrada en la Escuela de Colonia desde 1946 y reinante hasta los años 60]. [...] De manera que no es extraño que también en la musicología empezó a cambiar la sensibilidad por lo históricamente contingente que es la Tonalidad. Es en momentos de angustia por la “muerte de la Tonalidad”, ya sea por el descubrimiento de sistemas extraños y lejanos como en tiempos de Fétis, o ante el aparente triunfo de la atonalidad y el serialismo a mediados del siglo XX, que los historiadores narran una y otra vez la historia del “nacimiento de la Tonalidad” (Christensen, 2016, p. 47).

---

<sup>24</sup> Muy dicente resulta el testimonio casi accidental de Franz Liszt, que en 1883 escribió la primera pieza no tonal de la historia (García, 2006). ¿Qué mejor ocasión podríamos esperar para constatar la existencia del concepto de Tonalidad? Y sin embargo, Liszt, que en el manuscrito escribió el título en alemán, la llamó *Bagatelle ohne Tonart*, no *ohne Tonalität*.

No es del todo exacto que Choron y Fétis se hayan preocupado por la historia del nacimiento de la Tonalidad (ciertamente, no con la urgencia de la musicología moderna), y tampoco que los “sistemas extraños y lejanos” los “angustiaban”. Pero el punto de Christensen se mantiene: sí, es en la segunda mitad del siglo XX que la musicología se vuelca a la historización de la Tonalidad. Christensen señala, con razón, el papel que en ello tuvo la atonalidad; pero se enfoca únicamente en el nivel del fenómeno: según él, es la aparición de la música atonal la que incita la preocupación por la música tonal. El plano conceptual, sin embargo, ofrece una explicación más precisa: no es que la atonalidad haya “triunfado” (¿estética, política, ideológicamente?) hacia 1960; sino que solo entonces se cristaliza con el valor del concepto moderno.

Como decíamos, la palabra “atonalidad” tiene una rica historia, pero durante toda la primera parte de esa historia tiene un contenido ideológico y estético; solo hacia mediados de siglo se hace un concepto puramente técnico, éticamente neutro, que puede aparecer, por ejemplo, en los títulos de Lowinsky (1962) y Reti (1958), así lo que significaba entonces no sea lo que significa ahora. Eventualmente, sin embargo, cristaliza en “atonalidad” lo que hoy la palabra significa para nosotros, y esa cristalización conlleva, en términos dialécticos, la cristalización también del concepto actual de Tonalidad. Solo entonces, hacia 1960, se abre la posibilidad y se impone la necesidad de historizar el origen de la Tonalidad.

### **Conclusión y prospectiva**

El concepto fundamental de Tonalidad tiene pues una historia. Si hubiera que resumirla, diríamos que consta por lo menos de una prehistoria prelingüística (1600-1810); una etapa ya histórica, pero digamos “arcaica” (1810-1860); una “intermedia” de estabilización (1860-1970), que a su vez incluye la irrupción y construcción del concepto (y el fenómeno) de atonalidad desde 1910 y, finalmente, una etapa “moderna”, la de la Tonalidad que nos resulta hoy tan obvia.

En esta periodización, por supuesto, juegan un papel la historia y el conocimiento de los hechos técnicos de la Tonalidad. Sin ese conocimiento sería imposible interpretar a los autores del pasado. Pero nótese que esta periodización responde exclusivamente a la indagación lingüística –gramatical, semántica, pragmática– del uso de las palabras relevantes. Quisiéramos, pues, insistir en que la historia del concepto puede y debe influir en la apreciación y el estudio de la historia factual.

La historia conceptual gira en torno a la ¿obviedad? de que los conceptos tienen una historia propia, y que, en consecuencia, su historización debe y tiene cómo guardarse de la proyección al pasado de aparatos conceptuales propios del presente. La reseña que de esta metodología hemos ofrecido aquí no es exhaustiva, por supuesto: además de la codificación de la idea de “concepto fundamental” y el reconocimiento del valor de índice histórico de los conceptos, la historia conceptual incluye también nociones cruciales como el “espacio de experiencia” (*Erfahrungsraum*), el “horizonte de expectativa” (*Erwartungshorizont*) y el valor de los conceptos como factor histórico. Estos también serían faros de atención de una eventual historia conceptual de la Tonalidad.

Así mismo, son incompletos los resúmenes que a lo largo de estas páginas—entrecruzados con el de la historia conceptual— hemos hecho de los acercamientos musicológicos a la Tonalidad, y de los hechos y textos que hacen a su historia. Quedan apenas lo que serían capítulos enteros: una revisión de la obra de Fétis con la mirada de la historia conceptual; la relación entre lo que aquí distinguimos como Tonalidad y tonalidad; las equivalencias, analogías y divergencias entre la teoría francesa y la alemana; la actualización de la filología histórica (o la historia semántica) de la palabra y de todo su campo semántico, sobre la base de la de Beiche, pero con los aportes de la metodología koselleckiana; y en el ámbito iberoamericano, la revisión e incorporación de las fuentes en español y portugués. Todos temas de lo que en efecto adquiere, en conjunto, las dimensiones de un programa de investigación.<sup>25</sup>

El presente texto ha querido ser justificación y marco teórico de tal programa. Para cerrar, tal vez es procedente aventurar una paráfrasis más del fundador de la historia conceptual:

El advenimiento de la [Tonalidad] en su aspecto conceptual solo puede comprenderse plenamente cuando se tienen también en cuenta los significados previos de las palabras investigadas, o el desafío que supone la creación de nuevas construcciones (Koselleck, 2009, p. 98; sustituyendo “modernidad” por “Tonalidad”).

---

<sup>25</sup> La investigación que sirvió de base para este artículo arrojó luz además sobre aspectos que no hemos llegado a mencionar, como la omnipresencia de una relación entre la Tonalidad y la teoría de la fuga—relación que a la luz de nuestro concepto resulta extraña—; la importancia histórica y conceptual de la modulación enarmónica, que está a la base tanto del “*ordre pluritonique*” en Fétis como de la *Mehrdeutigkeit* de los acordes en Koch y Weber; o el curioso hecho de que el adjetivo *tonal* tiene, o parece tener, una historia semántica separada e independiente del neologismo *tonalité* (y de *tonique*).

## Referencias

- Beelaert, S., Dejjans, P., & Snyers, K. (Eds.). *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven University Press.
- Beiche, M. (2006 [1972]). Tonalität. En H. H. Eggebrecht (Ed.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner VI: Si–Z* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 1-22 [318-340]). Franz Steiner. [Versión digital: <https://n9.cl/wp7ku>].
- Blanco Rivero, J. J. (2012). La historia de los conceptos de Reinhart Koselleck: conceptos fundamentales, Sattelzeit, temporalidad e histórica. *Politeia*, 35(49), 1-33. <https://n9.cl/kj5dgo>.
- Blum, S. (1985). Rousseau's Concept of *Système musical* and the Comparative Study of Tonality in Nineteenth-Century France. *Journal of The American Musicological Society*, 38(2), 349-361. <https://doi.org/10.2307/831568>.
- Castil-Blaze, H. (1825). *Dictionnaire de musique moderne* (2.<sup>a</sup> ed.). Magasin de Musique de la Lyre Moderne. [Versión digital: <https://n9.cl/hqvtm>].
- Caldwell, G. G. (2001). *Harmonic Tonality in the Music Theories of Jérôme-Joseph Momigny, 1762-1842: v. 79 (Studies in the History and Interpretation of Music)*. Edwin Mellen.
- Casanova Castañeda, P. (2021). Entre la arqueología y la historia conceptual: diálogo para el estudio de los lenguajes económicos atlánticos. En F. A. Ortega, R. E. Acevedo y P. Casanova (Eds.), *Horizontes de la historia conceptual en Iberoamérica. Trayectorias e incursiones* (pp. 403-439). Genuve Ediciones y Universidad Nacional de Colombia.
- Choron, A. É. (1808). *Principes de composition des écoles d'Italie*. A. Le Duc. [Versión digital: <https://n9.cl/lhctd>].
- Choron, A. É. (1810). Introduction. Sommaire de l'histoire de la musique. En A. É. Choron & F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens. Artistes et amateurs, morts ou vivans* (pp. xi-xci). Valade. [Versión digital: <https://n9.cl/f0k6bn>].
- Choron, A. É., & Fayolle, F. (1810). *Dictionnaire historique des musiciens. Artistes et amateurs, morts ou vivans*. Valade. [Versión digital: <https://n9.cl/f7c1g>].
- Christensen, T. (Ed.). (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.
- Christensen, T. (2016). Die Entstehung der *Entstehung*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 13/Sonderausgabe [Special Issue], 41-51. <https://doi.org/10.31751/861>.
- Dahlhaus, C. (1968). *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Bärenreiter.
- Dahlhaus, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (Robert O. Gjerdingen, Trad.). Princeton University Press.

- Dehn, S. W. (1840). *Theoretisch-praktische Harmonielehre, mit angefügten Generalbassbeispielen*. W. Thome. [Versión digital: <https://n9.cl/cdp51>].
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [DWDS]. (s. f.). *Tonart*. <https://n9.cl/k5yj9>.
- D'Ortigue, J. (1853). *Introduction à l'étude comparée des tonalités: et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*. L. Potier.
- Eggebrecht, H. H. (Ed.). (2006 [1972]). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (2.<sup>a</sup> ed.). *Ordner I-VI*. Franz Steiner.
- Ekkel, G. (1991). The history of tonality before Rameau: questions of methodology. *Context: Journal of Music Research*, (1), 13-18. <https://n9.cl/ovh14g>.
- Fétis, F.-J. (1837). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Meline, Cans et Compagnie. [Versión digital: <https://n9.cl/z4vgsc>].
- Fétis, F.-J. (1840). *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* [*Revue et Gazette musicale de Paris*, 7]. Imprimerie de Bourgogne et Martinet. [Versión digital: <https://n9.cl/ekbyj0>].
- Fétis, F.-J. (1844). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. M. Schlesinger. [Versión digital: <https://n9.cl/iyzc0d>].
- Fétis, F.-J. (1846). *Système général de la musique*. *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13. [Versión digital: <https://n9.cl/zosan>].
- Fétis, F.-J. (1849). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie: contenant la doctrine de la science et de l'art* (3.<sup>a</sup> ed.). M. Schlesinger.
- Hennion, A. (2010). La question de la tonalité: Retour sur le partage nature-culture. Relire Lévi-Strauss avec des lunettes pragmatistes? *L'Année Sociologique*, 60(2), 361-386. <https://n9.cl/4i0ky>.
- Holtmeier, L. (2007). Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave. *Journal of Music Theory*, 51(5), 5-49. <http://www.jstor.org/stable/40283107>.
- Hyer, B. (2002). Tonality. En T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 726-752). Cambridge University Press.
- Ingerflom, C. S. (2021). El Estado de Reinhart Koselleck o cómo pensar los cambios históricos. En R. Koselleck, *El concepto de Estado y otros ensayos* (C. S. Ingerflom y E. J. Palti, Comps., pp. 97-128). FCE.
- García, F. (2006). *Liszt's "Bagatelle Without Tonality": Analytical perspectives*. [Tesis Doctoral, Universidad de Pittsburgh]. <https://d-scholarship.pitt.edu/8819>.
- Kinderman, W., & Krebs, H. (Eds.). (1996). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. University of Nebraska Press.

- Kinzler, H. (2006 [1972]). Atonalität. En H. H. Eggebrecht (Ed.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner I* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 1-33 [200-232]). Franz Steiner. [Versión digital: <https://n9.cl/y33ac>].
- Koselleck, R. (1993 [1979]). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (N. Smilg, Trad.). Paidós.
- Koselleck, R. (1995 [1979]). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (3.<sup>a</sup> ed.). Suhrkamp.
- Koselleck, R. (2009 [1972]). Introducción al *Diccionario* histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana (L. Fernández Torres, Trad.). *Anthropos*, (223), 92-105.
- Koselleck, R. (2012 [2006]). Historias de conceptos: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social (*Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*; L. Fernández Torres, Trad.). Trotta.
- Koselleck, R. (2021). *El concepto de Estado y otros ensayos* (C. S. Ingerflom y E. J. Palti, Comps., Laura S. Carugati y P. Tenner, Trads.). FCE.
- Lester, J. (2002). Rameau and eighteenth-century harmonic theory. En T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 753-777). Cambridge University Press.
- Lowinsky, E. E. (1962). *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. University of California Press.
- Mallory, J. P. (1989). *In Search of the Indo-Europeans. Language, Archaeology and Myth*. Thames & Hudson.
- McClary, S. (2000). What Was Tonality? En *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form* (pp. 91-118). University of California Press.
- McClary, S. (2007). Toward a History of Harmonic Tonality. En S. Beelaert, P. Dejans & K. Snyers (Eds.), *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory* (pp. 91-118). Leuven University Press.
- Ortega, F. A., Acevedo, R. E. y Casanova Castañeda, P. (Eds.). (2021). *Horizontes de la historia conceptual en Iberoamérica. Trayectorias e incursiones*. Genuève Ediciones y Universidad Nacional de Colombia.
- Palti, E. J. (2021). Introducción. En R. Koselleck, *El concepto de Estado y otros ensayos* (C. S. Ingerflom y E. J. Palti, Comps., pp. 15-32). FCE.
- Polth, M. (2016). Tonalität als geschichtliches System. „Dogmatische Denkform“ und historischer Nachweis. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, (13/Sonderausgabe), 53-70.

- Rehding, A. (2011). Tonality between Rule and Repertory; Or, Riemann's Functions–Beethoven's Function. *Music Theory Spectrum*, 33(2), 109-123. <https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.109>.
- Reti, R. (1958). *Tonality – Atonality – Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. Rockliff.
- Riemann, H. [Hugibert Ries]. (1872). Über Tonalität. *Neue Zeitschrift der Musik*, 72, 443-453.
- Schmitt, T. (1984). Zur Entstehung der harmonischen Tonalität. *Archiv für Musikwissenschaft*, 41(1), 27-34. <https://doi.org/10.2307/930726>.
- Simms, B. (1975). Choron, Fétis, and the Theory of Tonality. *Journal of Music Theory*, 19(1), 112-138. <https://doi.org/10.2307/843752>.
- Tammaro, F. (2003). *Con il senso e con la ragione: la teoria musicale prima della tonalità*. Il capitolo.
- Weber, G. (1824). *Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst* (2.<sup>a</sup> ed., vol. IV). Schott.