

El lèxic musical, un banc d'experimentació sobre els manlleus¹

ALBERT ROMANÍ I TURULLOLS

Escola Superior de Música de Catalunya

albertromani@gmail.com

Llicenciat en Filologia Romànica,

actualment és més conegut com a músic en actiu, sobretot per la seva dedicació als instruments històrics de teclat. Paral·lelament, ha desenvolupat una tasca pedagògica i de divulgació a la intersecció entre aquestes dues disciplines, a l'Escola Superior de Música de Catalunya, on ensenya Fonètica Aplicada al Cant i Fonts Històriques per a la Interpretació de la Música Antiga.



Resum

Aquest article ofereix una panoràmica general de la qüestió dels manlleus en la terminologia musical, amb un enfocament descriptiu, partint de l'observació de l'ús pràctic en el català d'avui, tant en el llenguatge escrit com en l'oral. Presentant el tema des d'una perspectiva històrica, permet observar totes les tipologies de manlleus i els diferents graus i procediments d'adaptació, des de la catalanització total fins a l'adopció o la transliteració.

PARAULES CLAU: música; manlleus; xenismes; terminologia musical

Abstract

Musical Lexicon, Experimentation Bank on Loanwords

This article offers a general view on the topic of loanwords in Catalan musical terminology with a descriptive approach based on the practical use in today's Catalan, both in written as in oral language. Starting from an historical overview, it allows to observe the manifold typologies of loanwords and their different degrees and procedures of adaptation, from a total catalanisation to adoption or transliteration.

KEYWORDS: music; loanwords; xenisms; musical terminology

TERMINÀLIA 7 (2013): 7-16 · DOI: 10.2436/20.2503.01.47
Data de recepció: 03/07/2012. Data d'acceptació: 08/04/2013
ISSN: 2013-6692 (impresa); 2013-6706 (electrònica) · <http://terminalia.iec.cat>

1 Introducció

El debat sobre els manlleus en la terminologia musical no es pot abordar sense la col·laboració estreta entre lingüistes i representants de tots els àmbits de l'activitat musical. Com a músic en actiu, em sento personalment responsable de recollir les inquietuds dels qui ens movem diàriament en el terreny de la música, sigui en la interpretació, la docència, la gestió o la musicografia, i els dubtes amb què ens trobem a l'hora d'expressar, oralment o per escrit, els conceptes propis del nostre camp. L'aspecte semàntic és sempre el punt de partida d'un lèxic d'especialitat: no es tracta tant d'explicar què volen dir les paraules sinó de saber com hem d'anomenar els conceptes. Per això som els músics els qui, si no tenim la darrera paraula —mai més ben dit!—, almenys tenim la primera.

Centrem-nos, doncs, en el tema del lèxic musical català i de la funció que hi fan els manlleus. En aquest tipus de debats, tard o d'hora, apareixen els tòpics dels manlleus com a possibles anomalies en el sistema, com a pedaços sovint innecessaris o com a inhibidors de recursos propis, marcats per la interferència de llengües dominants, especialment en àmbits nous de coneixement, i en relació molt estreta amb el tema de la neologia. La música no és precisament una ciència nova: és una de les activitats humanes més antigues, potser més antiga fins i tot que la paraula. No tindria cap lògica que el català hagués de recórrer a préstecs d'altres llengües per a expressar uns conceptes ancestrals i que són patrimoni de tots. Però és que la música no és només una vivència hereditària, ni només una «humanitat» o una ciència, ni tampoc un entreteniment, ni només la més refinada de les arts. I potser ho és tot al mateix temps. El coneixement musical s'expressa en tots els nivells del llenguatge, des dels més tècnics i erudits fins als més populars; i és per això que hi trobarem també un compendi de tots els recursos de creació lèxica i, entre aquests, totes les tipologies de manlleus: els «bons» i els «dolents», els que necessitem i els que no, i d'una vastíssima varietat de procedències, gràcies a les referències a cultures musicals allunyades de la nostra. Tots tenim present el pes que hi tenen els italianismes, especialment en l'apartat de l'anomenada «música clàssica», i també, naturalment, els inevitables anglicismes; però aquests no tant per influència d'un cos teòric que ens vingui de fora sinó per la seva relació amb àmbits de músiques populars d'arrel anglosaxona.

Si parlem de manlleus és perquè la llengua disposa d'un patrimoni de recursos propis, abans d'integrar elements procedents d'altres llengües per motius diversos. Si els manlleus resulten necessaris, s'integren al sistema, tot conservant la forma de les llengües de partida o amb diferents graus d'adaptació. Això ja ens permet fer-ne una primera classificació. Quan un manlleu és molt antic, sol estar tan adaptat que no presenta cap anomalia formal que el distingeixi dels mots here-

ditaris, i es pot integrar completament al nucli de la llengua i seguir la seva mateixa evolució fonètica. Si és d'èpoques més recents, pot presentar trets formals de la llengua d'origen, que creïn anomalies fonètiques o ortogràfiques. En el cas extrem, molts dels estrangerismes que trobem en textos recents sobre música poden tenir més aviat un caràcter de citació; i sovint, si apareixen en cursiva, no caldria ni tan sols considerar-los manlleus, ja que no hi ha cap voluntat de manllevar-los de manera permanent. Fins i tot molts opuscles i obres de caràcter enciclopèdic sobre lèxic musical ens poden semblar a primera vista farcits de manlleus no adaptats, quan no tenen altre propòsit que donar informació sobre expressions estrangeres que un músic es pot trobar en una partitura precisament estrangera. Són glossaris de definicions, no reculls terminogràfics. Cap d'aquestes obres, ni tan sols la *Gran enciclopèdia de la música*, d'Enciclopèdia Catalana, tenen intenció d'establir cap norma lingüística, tot i que hi poden fer aportacions interessants. Pel que fa als aspectes de normativa, hem de tenir en compte que fins ara no s'ha elaborat, encara, un lèxic especialitzat de la música que n'estableixi un referent, com ha fet el TERMCAT en altres àrees d'especialització. D'altra banda, no seria desitjable que una tasca com aquesta es fes amb preses, ni menys encara que es fes abans que un debat en profunditat i amb aportacions plurals.

Faré referència als manlleus més antics només per a poder-nos centrar, tot seguit, en els d'èpoques més recents i en les problemàtiques de la seva adaptació. Podem prendre com a fita històrica els canvis relacionats amb la Revolució Francesa i la fi de l'Antic Règim, ja que és el moment en què la música passa d'un tractament més autòcton i artesanal a un altre de perspectiva més universal i enciclopèdica, i que adopta com a referents els nous «conservatoris» públics, començant pel de París, que seran els que en marquin també les directrius acadèmiques i teòriques. És l'època en què comença a aparèixer un cert lèxic musical universal, amb termes que circulen d'una llengua a l'altra, i també quan esclata l'interès per cultures diferents de l'autòctona. Situem-nos ara, a tall de preàmbul, a l'estadi anterior a aquests canvis històrics, previ a l'entrada dels nous manlleus i neologismes.

A la base de la llengua, hi trobem els mots patrimonials, que vénen directament del llatí vulgar amb la corresponent evolució fonètica: mots que pertanyen al lèxic comú, com *ballar*, *cantar*, *cobla*, *dansa*; noms d'instruments antics o tradicionals (*flauta*, *gralla*), alguns d'aquests d'etimologia germànica (com *arpa*, *gaita*) o àrab (*llaüt*, *tabal*), però plenament incorporats al patrimoni hereditari. Tampoc no podem considerar manlleus els llatínismes, que des d'antic s'han integrat a la base lèxica de l'idioma (*cítara*, *clavicordi*), ni els hel·lenismes vehiculats per mitjà del llatí tardà (*diatònic*, *melodia*, *pentagrama*). Els llatínismes no són necessàriament molt antics: n'hi ha d'introducció força tardana (*orquestra*, *digitació*) i, fins i tot, de sorprenent modernitat.



tat (musicòleg, per no citar *dodecafònic*). Alguns dels llatinismes antics ens podrien fer pensar ja en presumptes manlleus. És el cas dels ordinals que designen intervals: *quinta*, *sexta*, *sèptima* i *octava*, que per ultracorrecció sentim sovint en les formes *cinquena*, *sisena*... sense tenir en compte que en altres llengües com el francès i l'anglès també es diu, per exemple, *octave*. Però no es tracta pas de castellanismes, ni tampoc d'italianismes, com es creia a l'època de Fabra, sinó de llatinismes, tan antics com la mateixa teoria musical.

Tots aquests elements constitueixen, doncs, la base lèxica sobre la qual sedimentaran diverses capes de manlleus, de la procedència més variada, i que ens presentaran el microcosmos de la música com un banc de proves per a observar les seves problemàtiques d'ordre formal i semàntic, tant en l'ús oral com en l'escrit.

2 Els primers manlleus

Abans d'entrar en els manlleus recents, fem una ullada ràpida als més antics, aquells que es van incorporar a la llengua quan aquesta ja estava ben consolidada i diferenciada dins de la seva família lingüística. Són mots que han quedat totalment incrustats al nucli dur de la llengua, i tan ben adaptats fonèticament que han passat a formar part del seu cos patrimonial, fins al punt que la seva identificació com a estrangerismes es pot reduir a una mera curiositat històrica o etimològica.

Entre els manlleus més antics és lògic trobar-hi els que procedeixen de les llengües veïnes. De l'occità vindrien *balada* —que tot just es desvia de la fonètica històrica catalana per la simplificació de la *ela* geminada—, *flabiol*, *gavota*, *viola*. Del francès, *motet*, *xan-tre*, *xeremia* —doblet etimològic de *caramella*. També

el francès seria la llengua vehicular per l'entrada d'un anglicisme primerenc: *contradansa*. Sembla que el francès l'hauria pres de l'anglès *country dance* i n'hauria fet *contredanse* per falsa etimologia. Un altre gal·licisme, aquest ja del segle XVII, és *oboè*, que presenta un curiós fòssil fonètic: ve de *haut-bois*, és a dir, '(instrument) alt (de) fusta', però mantenint encara el timbre [wɛ] del diftong a l'època de la seva introducció.

De l'altra llengua veïna, el castellà, tenim préstecs prou antics perquè presentin adaptacions fonètiques i ortogràfiques com les que mostren *sarabanda*, *xacona*, *xaranga*; mentre que la *jácara*, antigament *xacara*, va donar origen a la *xàquera vella*, ballada encara al País Valencià. Sense diferenciació formal amb la llengua d'origen, trobem altres castellanismes que poden ser molt antics, com el cas de *pandero*. Encara que la conservació de *-o* final es pogués explicar per influència mossàrab, no deixa de ser curiós que no hagi mostrat cap intent d'adaptació més estreta, tot i tractar-se d'un instrument tan arrelat al folklore català, amb un derivat com *pandereta*, i fraseologia pròpia, del tipus «*panderos* i *ferrets*» o «*tocar el pandero*».

3 Manlleus de l'italià

Els italianismes més primerencs arriben ja durant aquells segles de forta influència italiana en l'àmbit de la música culta, tant per la importància d'Itàlia en les innovacions associades amb l'estil barroc com per la històrica relació d'aquella península amb la Corona d'Aragó. Hi trobem noms d'instruments, com *violí*, *fagot* o *piano*; de noves formes, com eren l'*òpera*, l'*oratori* i la *sonata*, o d'aspectes que hi estan relacionats, com *arpeggi*, *ària*, *duet* o *coda*. També conceptes més generals, com *batuta*, *partitura*, *atac* —i el verb, *atacar*. Sempre



Sage Ross

amb una forma totalment catalanitzada, amb pèrdua de la -o en els noms masculins i amb formació del plural també a la catalana.

La situació comença a canviar amb l'afluència de nous manlleus a partir del segle XIX, quan la nova cultura burgesa propicia la universalització de conceptes, al mateix temps que va creixent l'interès per conèixer altres cultures, més enllà de les fronteres lingüístiques i de les tradicions locals. En el terreny de la música culta, com hem dit abans, el punt d'inflexió el crea la fundació dels nous conservatoris —*conservatori*, de l'italià *Conservatorio*—, seguint el model dels de París i Brussel·les, que difonen ràpidament els italianismes relacionats amb els gèneres de més força expansiva en aquell moment, l'òpera i la simfonia. No oblidem que un dels pilars del classicisme vienès era l'*stilo galante*, que els mestres més prestigiatos en el terreny operístic eren els italians i que el primer director del Conservatori de París, per més *Conservatoire* que fos, es deia Luigi Cherubini. Els primers conservatoris de l'Estat espanyol, el d'Isabel II, a Madrid, i el del Liceu, a Barcelona, van ser fundats bàsicament com a escoles de cant i centres de difusió de l'òpera, amb totes les seves conseqüències. En aquell context, no és difícil d'imaginar com s'anirien introduint els termes tècnics italians en boca dels mestres de cant de més prestigi, tant si eren d'origen o de formació italiana com si els convenia aparentar-ho, i per mitjà de les indicacions escrites a les partitures, que eren també majoritàriament en aquella llengua, encara que no fos la materna del compositor.

La majoria dels nous manlleus formen part dels que anomenem *adoptats*, i que pressuposen familiarització amb la pronúncia original: *scherzo*, a tall d'exemple. A

més a més de les connotacions prestigioses, hi havia també raons pràctiques per al manteniment de les formes originals italianes sense adaptar: la referència a indicacions textuais de la partitura i una major precisió denotativa. Potser sí que podríem substituir, per exemple, *staccato* per *picat* o *legato* per *lligat*, però difícilment trobaríem una traducció convincent de *legatissimo* o de *portamento*, per la dificultat de suggerir amb una sola paraula la manera genuïna de realitzar aquests efectes en la tradició del *bel canto*. Els exemples, en aquest àmbit, serien interminables: *fiato*, *messa di voce*, *rubato*, *vibrato*... Encara en l'àmbit de la interpretació, *pizzicato*, *tenuto* o *glissando* fan referència a tècniques instrumentals molt precises, que difícilment reflectirien les seves traduccions **pessigat*, **mantingut* o **lliscant*. Fins i tot les indicacions dinàmiques (*piano*, *mezzo forte*, *crescendo*, *diminuendo*) sembla que conserven millor totes les seves connotacions musicals que no pas les seves virtuals traduccions, aparentment fàcils.

D'una forma encara més evident, les indicacions de caràcter o tempo (*allegro*, *andante*, *largo*, *vivace*) són intraduïbles, per tal com l'evolució estilística les ha anat allunyant semànticament de les seves traduccions literals. Les adaptacions ortogràfiques *adàgio* i *al·legro*, com proposen des del *Diccionari general de la llengua catalana*, de Fabra, fins a la *Gran enciclopèdia catalana*, poden ser adequades si s'utilitzen com a substantius; però no veiem els mateixos motius per a substantivar ni catalanitzar **al·legretto*, que potser no respon a cap definició genèrica, més enllà de ser una indicació de caràcter. Aquí entrariem en la discussió sobre si és millor mantenir els manlleus en la seva forma original o adaptar-los d'alguna manera. Sovint,

Xenismes, que denominen conceptes propis d'una altra cultura, a la qual s'associen, i que no tenen una alternativa en la llengua d'arribada. Exemples: *encierro*, *fàtua*, *sake*, *sari*. (TERMCAT, 2005, p. 31).

No cal dir que podríem afegir-hi milers d'exemples només del camp de la música, com de qualsevol altre àmbit de la cultura o de les tradicions populars: noms d'instruments, de gèneres musicals, que són propis d'àmbits que no formen part del corrent principal de la música «clàssica» i, per aquest motiu, no solament el manlleu no és cap destorb sinó que és un element molt valuós que ens remet directament a la cultura d'origen. No ens podran dir mai que sigui incorrecte perquè sempre podríem argumentar que ens referim a allò que «ells en diuen de tal o tal altra manera» i, per descomptat, s'ha d'escriure en cursiva sempre que calgui. Des del punt de vista formal, els xenismes també poden presentar problemes d'adaptació.

En molts d'aquests casos convé tenir en compte els criteris de transliteració i transcripció des de la llengua de partida al català, la possible implantació de transcripcions pròpies d'altres idiomes, que actuen de llengua vehicular, i la conveniència o no d'adaptar completament els termes a l'ortografia catalana. (TERMCAT, 2005, p. 31)

5 Manlleus del castellà

Ens queda per veure encara la contribució d'un nombre considerable de llengües tributàries del lèxic musical que, pel fet de quedar més allunyades dels corrents centrals, hi han aportat i segueixen aportant, majoritàriament, manlleus del tipus *xenisme*, és a dir, poc o gens adaptats, precisament perquè es refereixen a elements propis, i sovint exclusius, de la seva cultura.

Els xenismes més propers al català són, com es pot suposar, els que ens vénen del castellà. La sola idea que el castellà ens pugui proporcionar manlleus desvetlla sovint uns recels injustificats, que poden ser la causa de certes hipercorreccions, reflex inconscient del pànic als barbarismes. Aquest fenomen és degut a l'automatisme amb què sovint es catalanitza qualsevol substantiu acabat en *-o*, llevat-li aquella vocal sense mirar si la paraula és castellana o no ni si, pel fet de llevar-li la *-o*, l'hauré traduïda. Això afecta, sobretot en el llenguatge col·loquial, alguns italianismes ben correctes, com *ostinat(o)* o *concerti(no)*. En podríem dir, si se'm permet el neologisme, *pseudo-descastellanitzacions*. Un altre exemple ben freqüent, i malauradament no només en el llenguatge oral, és el de *saxo* *alt per a referir-se al *saxo contralt*. El malentès prové de traduir *saxo alto* com si fos castellà, quan l'expressió és francesa o italiana.

Els autèntics xenismes castellans són, òbviament, els que es refereixen a gèneres o instruments propis de terres castellanoparlants, d'àmbits populars, i que



passen també a altres llengües: gèneres històrics, com la *tonadilla* o el *villancico*; d'altres de més recents, com *fandango*, *flamenco*, *garrotín*, *haleo*, *zapateado*; noms d'instruments o de les seves tècniques: *cajón*, *rasgueado*, *rondalla*. La presència d'algun so estrany al català, com és el cas de [χ] a *cajón* i a *haleo*, delata que el manlleu és recent. Si és més antic pot presentar algun tipus d'adaptació, que es pot acabar reflectint en la grafia, com a *sarsuela*. Dels estils propis de països iberoamericans tenim *mambo*, *rumba*, *salsa*, *tango*, *txa-txa-txa* —amb grafia adaptada. I noms d'instruments: *bongos*, *charango*, *maracas*. L'obsessió descastellanitzadora provoca a vegades adaptacions difícils de justificar. Dos exemples paradigmàtics d'aquestes ultracorreccions són les formes *flamenc* i *jota*, pronunciat amb [ʒ], a la catalana, exemples d'adaptacions molt recents que val la pena de comentar.

Mentre que la pronúncia [ʒota] no ha aconseguit encara contaminar els autèntics conreadors de la *jota* a les terres catalanoparlants on és ben arrelada, la forma *flamenc*, recolzada per l'artilleria de la lletra impresa i dels llibres d'estil, va minant la moral dels pocs que encara gosen dir [flə'menʝku] amb la boca cada vegada més petita. Un petit treball de camp sobre aquestes dues formes en conflicte ens porta a la conclusió que la substitució no es basa en cap normativa ni tampoc

darditzades per mitjà del persa i del sànscrit. Els noms dels seus instruments més popularitzats, *sitar* i *tabla* (o *tablā*) són perses. Per als més divulgats en sànscrit, com *raga* o *tala*, seria aconsellable seguir el mateix criteri que l'anglès, que admet l'adaptació total i renuncia als incòmodes diacrítics. I, si l'anglès no ho ha fet també amb *vīna* (*vīnā*), és només per evitar la falsa pronúncia [*'vaɪnə*].

Els noms d'instruments àrabs, com *darbuka*, *qānūn*, *rebab*, *'ūd* —precursor del nostre llaüt—, presenten també moltes vacil·lacions de forma, no només atribuïbles als criteris de transliteració sinó també a les nombroses variants regionals. Per al xinès, transcrit actualment amb el sistema pinyin, cal ser molt circumspecte per no confondre el *sheng*, el *zheng* i el *qin*,

que són instruments diferents. Amb els noms d'instruments viatjarem fins al japonès, amb el seu *koto* i el *biwa*, variant del *pipa* xinès. I fins i tot podem tenir l'agradable sorpresa que coneixem un mot hawaià: *ukelele*. Potser algú podrà dir que, tractant-se d'instruments tan exòtics, no té cap mèrit que els seus noms també ho siguin, o que ja són ganes de veure-hi mots catalans. S'equivocarà: el nom del conjunt de percussions indonèsies, *gamelan*, figura al *Diccionari de la llengua catalana* (DIEC) com un mot ben normal. I el del seu principal integrant, el *gong* —una onomatopeia, sí, però també d'origen indonesi—, no és un simple xenisme sinó que ha esdevingut un genèric en català, per tal com el podem aplicar a instruments similars que no siguin d'aquelles latituds. 🌿

Bibliografia

- FABRA, Pompeu. *Diccionari general de la llengua catalana*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1932.
ENCICLOPÈDIA CATALANA (1986). *Gran enciclopèdia catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
ENCICLOPÈDIA CATALANA (1999). *Gran enciclopèdia de la música*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (1995). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana; Edicions 62; Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Palma: Moll; València: Edicions 3 i 4.
TERMCAT, CENTRE DE TERMINOLOGIA (2005). *Manlleus i calcs lingüístics en terminologia*. Vic: Eumo; Barcelona: TERMCAT.

Notes

1. Una versió preliminar d'aquest article va ser presentada com a conferència plenària en la X Jornada de la Societat Catalana de Terminologia: «Els manlleus en la terminologia musical», celebrada el 24 de maig de 2012 a l'Institut d'Estudis Catalans.