

Una visión cognitivista del lenguaje musical: construccionalizaciones

A cognitivist view of musical language: constructionalizations

Adrián Ombuena Cabanes

Universidade de Aveiro

ombuena.adrian@gmail.com

Resumen: El lenguaje musical se puede explicar bajo las mismas premisas por las que se explica el lenguaje natural gracias a los fundamentos de la lingüística cognitiva, que permite dilucidar fenómenos musicales con mayor claridad que otras corrientes. Concretamente, podemos explicar ciertas construccionalizaciones, es decir, la fijación de fórmulas musicales que se han dado a lo largo de la evolución del lenguaje musical motivadas por el uso. Analizar los textos musicales como un conjunto de construcciones nos permitiría mejorar la metodología de análisis, porque se explicaría mejor la idiomatidad de la música.

Palabras clave: lenguaje musical; lenguaje natural; lingüística cognitiva; construccionalizaciones.

Abstract: Musical Language can be explained on the same premises through which Natural Language is explained thanks to the fundamentals of Cognitive Linguistics, which allows explaining musical phenomena more clearly than other schools of thoughts. Specifically, we can explain some constructionalizations, that is to say, the fixation of musical phenomena that have occurred throughout the evolution of Musical Language motivated by use. Analysing musical texts as a set of constructs allows us to improve the methodology of analysis because the idiomatity of the music will be better explained.

Keywords: Musical Language; Natural Language; Cognitive Linguistics; Constructionalizations.

1. Introducción

Desde que el músico Leonard Bernstein publicó su serie de conferencias *La pregunta sin respuesta* (1976) inspirada en la lingüística generativa, surgió el intento de buscar una gramática musical que explicase la capacidad musical humana sirviéndose de la lingüística, la psicología cognitiva y la teoría musical.

Como recuerda Agawu (2012), la relación entre el lenguaje natural y el lenguaje musical ha sido tratada desde antaño. Por ejemplo, *musiké* era el término empleado por los griegos para designar tanto la música como el lenguaje; desde el siglo XVII surge la idea de hacer del diálogo el fundamento de la música; en los siglos XVII y XVIII se encuentra en su punto álgido la retórica musical, un intento de aplicar los principios verbales a la música, “hablar con sonidos” (Harnoncourt, 2006); durante el siglo XIX tienen su apogeo los géneros musicales dominados por la palabra: la ópera, el poema sinfónico y el lied. Además, a lo largo de la historia se han utilizado modelos de lenguaje para analizar la música

occidental, como en el tratado medieval anónimo *Musica Enchiriadis* o el de Mattheson (1739), donde se recurre a subdisciplinas de la lingüística para explicar hechos musicales. Así, Cooke (1959) se apoya en la semántica para realizar un análisis musical; Lidov (1975) recurre a la sintaxis; y Lehrdahl y Jackendoff (2003) explican el lenguaje musical mediante la lingüística generativa. Asimismo, como señala Agawu (2012), “la alianza entre música y lenguaje es inevitable como desafío creativo (*componer*), como marco para la recepción (*escuchar*) y como mecanismo para la comprensión (*analizar*)”.

Esa alianza entre ambas disciplinas se fundamenta en el hecho de que tanto una como otra presentan patrones de comportamiento cognitivos similares. La lingüística cognitiva parte de un principio común de representación y configuración del mundo que permite explicar cualquier capacidad humana bajo los mismos procesos mentales (Langacker, 1995). Así pues, podemos entender que el lenguaje musical se puede explicar, en gran medida, bajo las premisas que explican el lenguaje natural, pues, *grosso modo*, el compositor/emisor produce un mensaje con una intención que el oyente debe interpretar. Como las reglas cognitivas influyen en la construcción del discurso, hemos de servirnos de la lingüística cognitiva para explicar mejor el discurso producido mediante el lenguaje musical. De acuerdo con los postulados del cognitivismo, ampliamente aplicados en la lingüística, esta corriente holística también debería explicar la evolución de las estructuras musicales. Uno de los aspectos fundamentales en la investigación musical debería ser, como ocurre en el ámbito de la lingüística, el análisis de cómo se han desarrollado y fijado ciertas fórmulas de distinta índole: melódicas (que se analizarían en los estudios sobre retórica musical), armónicas (que se analizarían en los estudios sobre armonía funcional) y estructurales (que se analizarían en los estudios de formas musicales).

En relación con lo anterior, el presente artículo establece una hipótesis de partida que consiste en postular que la lingüística cognitiva es una herramienta óptima para explicar ciertas *construccionalizaciones* (Traugott y Trouslade, 2013) de patrones musicales surgidas a partir de su constante uso en contextos musicales similares a lo largo del tiempo. Es decir, al igual que se explica cognitiva y contextualmente la fijación de determinadas estructuras gramaticales en el paso del tiempo (por ejemplo, los marcadores discursivos), consideramos que se pueden explicar los procesos de fijación de determinadas fórmulas musicales que se han dado a lo largo de la evolución del lenguaje musical motivados por el uso.

Tal estudio diacrónico de sistematización de los patrones musicales no se ha estudiado hasta ahora, principalmente porque quizás no haya una conciencia explícita entre los investigadores sobre la existencia de cadenas de formalización sistemática de los patrones musicales. Esta idea supone la aplicación al lenguaje musical de lo que en lingüística cognitiva se ha desarrollado como *construccionalización* (Traugott y Trouslade, 2013), la cual ha dado cuenta de la sistematización de cadenas de fijación de estructuras gramaticales en la

evolución de las lenguas. Así, postulamos que esta sistematización puede estudiarse y establecerse en esta otra “variedad lingüística” que es el lenguaje musical.

En definitiva, como muestran las investigaciones señaladas, al igual que la cognición influye en la lingüística —tanto para la producción de un discurso como para su interpretación—, también influye en la música, de manera que nos proponemos establecer una vinculación entre el lenguaje musical y el lenguaje natural. Es decir, creemos que el lenguaje musical se puede analizar aplicando muchas de las variables utilizadas en el estudio del lenguaje natural, pues el compositor/emisor produce un mensaje con una intención que el oyente debe interpretar. Así pues, en tanto que el cognitivismo ha explicado la fijación de construcciones en la lengua, también podemos servirnos de la lingüística cognitiva para explicar mejor el discurso producido mediante el lenguaje musical. Esto demuestra que una mayor conciencia de la naturaleza lingüística de la música mejorará los análisis técnicos que hacen los teóricos e intérpretes sobre la propia música.

Por lo tanto, la presente investigación, por un lado, argumenta a favor de la relación entre el lenguaje musical y el lenguaje natural (apartados 1, 2, 3 y 4) y, por otro, explica sucintamente los procesos de *construccionalización* de una serie de fórmulas musicales (apartado 5). Las conclusiones se presentan en el apartado 6.

2. ¿Por qué se considera lenguaje el lenguaje musical?

Para responder a esta pregunta es necesario tomar por axioma que el lenguaje musical es equiparable al lenguaje natural porque ambos son sistemas formales gobernados por reglas. En este sentido, el lenguaje musical no se distingue del lenguaje natural, porque ambos se consideran sistemas simbólicos de comunicación. Aceptando esta premisa, es decir, que el lenguaje, sea del tipo que sea (natural, pictórico, musical), es simbólico, se desprende que las diferencias entre los tipos vienen marcadas por sus propias estructuras y no por su función (Clark, 2005: 58). ¿Cuál es esa función? Comunicar, establecer un vínculo entre un hablante y un oyente a través de la transmisión de un significado.

Esta percepción del lenguaje musical como lenguaje-simbólico-funcional entronca directamente con los postulados de la lingüística cognitiva, que se define como un modelo funcional, no formal, y basado en el uso. Eso significa que desde esta corriente se defiende que la función y el significado condicionan la forma, es decir, que la estructura lingüística depende de lo que se quiera significar. En otras palabras: la lingüística cognitiva defiende que muchas de las características de la forma lingüística están motivadas por el uso (depende de la intención de los hablantes), por lo tanto, su objetivo reside en hallar en qué

medida los aspectos del significado (semánticos y pragmáticos) se proyectan en los formales (fonéticos, morfológicos y sintácticos).

Un ejemplo de lo que acabamos de decir aplicado al terreno del lenguaje musical es el fenómeno conocido como “cadencia perfecta” (*vid. fig. 1*). Debido a la motivación de un compositor de transmitir la sensación de ‘final sin tensión previa’ en una obra, se modifica necesariamente el discurso musical: para que esa motivación se materialice, la forma lingüística se tiene que modificar. Así pues, la penúltima nota de la voz del bajo tiene que hacer un salto de quinta descendente o cuarta ascendente hasta llegar a la tónica; la sensible, que estará en la voz superior, tiene que ascender a la tónica; y las voces intermedias se tienen que mover sin cometer faltas de armonía. Así, la intención de significar ‘final con tensión previa’ del compositor ha afectado a la forma lingüística. Si su intención hubiera sido que la forma lingüística significase ‘final sin tensión previa’, esta podría haber optado por la “cadencia plagal”, por ejemplo, en la que las voces se mueven de manera diferente (*vid. fig. 2*).



Fig. 1: Ejemplo de cadencia perfecta



Fig. 2: Ejemplo de cadencia plagal

La lingüística cognitiva no es una teoría formal, pero eso no implica que el lenguaje no se pueda formalizar. Por eso, vamos a adentrarnos ahora sucintamente en el terreno de la sintaxis (es decir, en cómo se relacionan/organizan las relaciones simbólicas de un lenguaje)¹. Según Swain

¹ Este nuevo paralelismo entre lenguaje natural y lenguaje musical nos sirve para ver aún más la proximidad entre ambas disciplinas: el hecho de que la sintaxis implique que elementos discretos se organicen jerárquicamente mediante unas reglas, hace que otro tipo de lenguajes formales no puedan tener sintaxis: “El béisbol y las cenas de sociedad pueden tener sus reglas, desde luego, y a menudo explícitas, pero en su caso no subyacen elementos discretos básicos. La esencia de un partido de béisbol se caracteriza por un fluir continuo infinitamente variado: no hay dos golpes que sean idénticos del modo en que dos *si bemol* son iguales. El ajedrez, que sí tiene elementos discretos en sus piezas y movimientos definidos, carece de un sistema jerárquico. Se trata de unos

(2005), el concepto *sintaxis musical* es de los que más rendimiento han dado en la relación lenguaje natural-lenguaje musical. Por definición, la sintaxis musical trata de representar las relaciones existentes entre los elementos del discurso sonoro, es decir, la estructura que estos generan. Así pues, podemos aceptar que los sonidos discretos (determinados por la restricción que imponen la altura y la duración) están organizados en jerarquías, y ello garantiza la posibilidad de comprensión². La comprensión es necesaria para que el proceso de comunicación sea fructífero; para que un lenguaje resulte útil, el oyente debe comprender lo que escucha:

Saber cómo interpretar la sintaxis en función de la intención del hablante, su tono de voz, su relación con el oyente y otras cuestiones extralingüísticas no forma solamente parte de la competencia lingüística de una persona, de hecho la completa. Exportando a la música esta noción de sintaxis, ciertas consideraciones sobre las referencias extramusicales que hasta hace muy poco han sido dejadas de lado —tales como el contenido emocional, la expresión, el uso social, el género, el origen histórico y otros aspectos semánticos— aún podrían hallar su lugar en la teoría formal. (Swain, 2005: 98)

Así pues, podemos determinar que la sintaxis significa, es decir, que una organización lingüística determinada tiene un significado concreto. Principalmente, en el caso de la música existen, bajo nuestro punto de vista, dos tipos de significado (pragmático): ‘tensión’ y ‘resolución’ (tanto rítmica como armónica), que más adelante trataremos.

3. El lenguaje musical como generador de un discurso (sonoro)

Tanto por su capacidad para la comunicación (aunque sean valores estéticos o sociales), como por su capacidad para la organización interna, el lenguaje musical se ha entendido como generador de un discurso. No en vano, existen investigaciones que aluden a ello, como las de Harnoncourt (2006) y Agawu (2012). Este último explica que una pieza musical es “un conjunto de eventos que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una impresión significativa en el oyente.” (Agawu, 2012: 21). En esta línea, apunta Swain (2005: 120):

La música, como el lenguaje, es físicamente una corriente sonora continua, que los oyentes competentes consiguen descomponer en

movimientos dentro de una partida, y eso es todo. Junto al lenguaje, nos queda la música como modo de percepción auténticamente sintáctico” (Swain, 2005: 105).

² A lo que no nos referiremos por falta de espacio es a determinar y explicar cuáles son esas reglas sintácticas por las cuales se jerarquizan los sonidos de un discurso musical. Para ello, véase Lerdhal y Jackendff (2003).

pequeñas partes y conceptos interrelacionados que son rápidamente organizados en patrones jerárquicos de cierta profundidad, todo ello en tiempo real. Esta evidencia nunca debe perderse de vista, pues garantiza nada menos que la comprensión de la música (...) [Por cierto,] debe haber una sintaxis compartida por los compositores y los oyentes para que exista tal comunidad.

Además, hay que tener en cuenta que todo discurso coherente presenta un *ámbito de predicación*, es decir, el marco donde los conceptos adquieren sentido si se corresponden con lo que cabe esperar. En el terreno de la música este concepto tiene total validez y nos puede resultar de mucho interés, pues nos puede ayudar a explicar por qué ciertos pasajes u obras nos pueden resultar paradójicos. Es el caso de la *scordatura* del último movimiento de la *Sexagésima sinfonía* de Haydn, el *Moro lasso* de Gesualdo o la inclusión del “Frère Jacques” en modo menor por parte de Mahler en su *Primera sinfonía*. Estos ejemplos muestran cómo se ha incluido un elemento ajeno en un determinado ámbito de predicación, lo cual provoca una paradoja, rareza o sorpresa. En el primer caso, la cuerda detiene su andar para afinar en medio de la pieza. En el segundo caso, el compositor utiliza acordes muy extraños para la época y muy distantes entre sí. Y en el tercer caso, el compositor incluye una canción popular infantil como tema principal en un movimiento de carácter trágico.

4. El lenguaje musical como unidad simbólica

La lingüística cognitiva postula que la gramática de una lengua es un conjunto de unidades simbólicas ordenado. Las unidades simbólicas resultan de la relación de dos polos, el fonológico y el semántico³. Ambos polos están relacionados por un vínculo simbólico bidireccional que los aúna en una sola unidad. Por lo tanto, la forma y el significado son elementos interrelacionados e interdependientes. Esta interrelación no se limita al ámbito de la palabra, sino que se aplica a cualquier expresión, sea cual sea su complejidad (lo cual estudia la Gramática de Construcciones).

La teoría de las unidades simbólicas deja sin explicación fenómenos como el de las *categorías vacías*, palabras que solo adquieren su significado por contexto, de tal manera que no existe entre estas un vínculo simbólico bidireccional, pues estas palabras, según el contexto, significarán una cosa u otra. Estamos hablando de categorías como los pronombres o los artículos (el significado de *yo* varía según quien hable). Las unidades del lenguaje musical, a priori, también son categorías vacías, porque el significado que presentan es contextual. Sin embargo, sabemos que hay ciertos fenómenos fijados por el uso que sí han

³ Esta explicación parte de la teoría saussureana del signo lingüístico, la cual suponía la unión arbitraria de forma y sustancia, de sonido y significado. Si el signo lingüístico es arbitrario también lo es el musical. A lo largo de la historia se ha intentado construir el segundo a imitación del primero, porque el primero, como tiene referencia, es más eficaz para la comunicación.

adquirido un significado muy concreto, y que el hecho de que aparezca tal o cual giro musical, implica la alusión a un determinado significado. Así nos lo demuestran los tratadistas de retórica musical (Quantz, Mattheson), cuyo saber está recogido, entre otros, en la investigación de López Cano (2011). Por lo tanto, por el peso de la tradición y el uso, existen ciertas fórmulas fijadas que sí pueden estudiarse como unidad simbólica.

Además, el hecho de considerar el lenguaje musical como una unidad simbólica nos permitiría *crear* una gramática musical semejante a la gramática cognitiva de Langacker, quien apunta lo siguiente:

Grammar resides in patterns for the successive combination of symbolic structures to form more and more elaborate symbolic expressions. It is described by a structured inventory of “grammatical constructions,” which specifies the relation between two or more “component” and the “composite” structure resulting from their integration. (Langacker, 1986: 29)

Así, para descubrir cuál es el significado de una composición, para descubrir cómo habría que entenderla, deberíamos hacer un análisis donde se disgregaran de la partitura las diferentes unidades simbólicas musicales que generan por unión esa construcción simbólica compleja que es la obra musical.

4.1. Sobre el significado en la música

Debemos reflexionar sobre la cuestión del significado en la música, pues ya hemos visto de qué manera este vertebra toda la teoría de la lingüística cognitiva. Mucho se ha escrito sobre la (a)semánticidad del lenguaje musical. Bien es cierto que cuando oímos notas musicales, no podemos buscarlas en el diccionario para saber qué significan. Pero también es cierto que muchos compositores han utilizado su música para expresar determinadas ideas, bien por asociación con un texto, bien por asociación con un programa. Por lo tanto, aunque el lenguaje musical no tenga un significado que sirva para la representación del mundo, es decir, un significado proposicional, tangible, discreto⁴, sino más bien difuso, no podemos afirmar rotundamente que el lenguaje musical no conste de un polo semántico. Si el lenguaje musical construye su significado gracias a la imaginación y la experiencia del receptor, si el significado del lenguaje musical es *a posteriori* y no *a priori*, no quiere decir que no haya significado, sino que hay un significado *diferente* al propio del lenguaje natural.

⁴ No podemos obviar que a lo largo de la teoría lingüística ha habido reformulaciones de los tipos de significado, así la lingüística tradicional distingue entre significado *léxico* (conceptual) y *gramatical* (relativo a los morfemas flexivos), mientras que los relevantistas proponen la distinción entre significado *conceptual* (relativo a los conceptos) y *procedimental* (que aporta instrucciones sobre qué hacer con los conceptos) (Sperber y Wilson, 1986).

El significado puede no ser conceptual, pero sí emocional:

La mayoría de nosotros tomamos parte en la actividad musical, bien sea componiendo, tocando o escuchando, porque la música es capaz de provocar en nosotros profundas emociones llenas de significado. Estas emociones pueden ir desde la más “pura” seducción estética en la construcción de un sonido, pasando por emociones como alegría o tristeza, a veces provocadas o exageradas por la música, hasta el mero entretenimiento cotidiano que puede salvarnos de la monotonía, el aburrimiento o la depresión (...). De alguna manera la naturaleza humana ha dotado a los sonidos de significados. Se convierten en símbolos para algo que va más allá de puros sonidos, algo que nos hace capaces de reír o llorar, gustar o disgustar, nos remueve por dentro o nos deja indiferentes (...) [El poder de la música] se ensalza por la carencia manifiesta de significado práctico característico del lenguaje. La semántica musical es similar a la semántica poética. (Sloboda, 2012: 7, 8, 97)

Además, no podemos obviar el significado social de la música:

Los artefactos culturales (como las piezas musicales) son, al menos en cierto sentido, una manifestación de comportamiento público significativo por parte de los compositores. En virtud de esto, está justificado que los oyentes aborden una estructura musical como el producto de este comportamiento, como un elemento portador de “un significado” entre ellos y el compositor. (London, 2005: 79)

Estas aportaciones confirman que el lenguaje musical no tiene un significado conceptual: tiene un significado pragmático, pues es evidente que una pieza musical no puede ser sometida a condiciones de verdad porque no remite a un contenido referencial; sin embargo, sí sabemos que hay determinadas fórmulas musicales, como las cadencias, que han adquirido su significado por el uso, por el contexto, al igual que pasa con los enunciados lingüísticos. En esta línea apunta Agawu (2012: 15) lo siguiente:

Los significados son contingentes [contextuales]. Surgen en el lugar de ejecución de la obra y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas. Las preguntas fundamentales acerca de la ontología de la música nunca han recibido respuestas definitivas. Qué es la música, qué significa y cómo se plasma ese significado; qué es el significado, y ante todo, por qué nos interesa el significado musical: estas no son preguntas cuya respuesta deba de ser definitiva ni poseer características transhistóricas de autoridad, sino que deben plantearse periódicamente para mantenernos alertas y honestos. [Por otro lado], Coker piensa que la sintaxis musical restringe y define el significado de modo que los gestos musicales pueden expresar actitudes concretas y

pueden referirse a hechos explícitos en “un acto performativo inmediato”. La música, dice, puede tener “ciertas funciones de frase” y, por lo tanto, significado discursivo. (Clark, 2005: 53)

El lenguaje musical tiene significado porque puede procesarse cognitivamente. Es decir, si el lenguaje musical puede entenderse, es porque se ha formado una representación mental abstracta o simbólica de ese mensaje musical, de esa estructura musical con la que se pretende conmové⁵. “La composición y la improvisación requieren la generación de tales representaciones, y la percepción implica que el oyente las construya” (Sloboda, 2012: 10).

Tanto para comprender el lenguaje natural como el lenguaje musical se necesita crear representaciones abstractas subyacentes ⁶, como proponen Chomsky y Schenker para estudiar el lenguaje natural y el lenguaje musical, respectivamente: ambos defienden la existencia de una estructura profunda igual para todas las lenguas naturales y para todas las piezas musicales. Estas teorías han dado pie a la convicción de que existen universales lingüísticos, fundamentados, tal vez, en el fuerte parecido de familia que presentan entre sí las estructuras subyacentes en ambas especialidades. Los sistemas de reglas que proponen Chomsky y Schenker, que han confluído en la obra de Lerdhal y Jackendoff (2003), ofrecen la explicación de por qué un oyente tiene la capacidad de entender una pieza nunca antes oída.

Esas representaciones abstractas subyacentes evidencian la importancia de la interpretación del discurso por parte del oyente para asignar significado y lograr que el proceso de comunicación sea satisfactorio⁷, fenómeno necesario tanto en el lenguaje natural como en el lenguaje musical.

⁵ “Si la música y el lenguaje tienen propiedades que demandan gramáticas de una cierta complejidad, entonces los seres humanos debemos tener recursos psicológicos para representar esas gramáticas (...) Un hablante es capaz de producir oraciones gramaticales precisamente porque es capaz de representar cada oración como una estructura unificada en la que las partes se relacionan entre sí de la misma manera en la que se ejemplifica un árbol de estructura profunda. De manera similar, como diría Schenker, un maestro es capaz de producir una obra maestra precisamente porque tienen [sic] la intuición del *Ursatz* de base [estructura fundamental], el cual guía y unifica el proceso de generar las notas individuales” (Sloboda, 2012: 29-30).

⁶ Según la teoría propuesta por la Gramática de Construcciones, hay dos tipos de construcciones según su contenido: una construcción puede ser sustantiva o esquemática, es decir, puede tener significado completo o ser una abstracción. Los esquemas, a su vez, son semánticamente abstractos y pueden incluir significado procedimental o contenido pleno. Los esquemas lingüísticos tienen inmediatamente subesquemas y en el nivel más bajo, microconstrucciones (Traugott y Trousdale, 2013: 12, 14). Por lo tanto, podemos afirmar que el lenguaje musical está formado por construcciones esquemáticas con significado procedimental que se relacionan formando esquemas, tal y como, de otro modo, propone Schenker (Forte y Gilbert, 2003).

⁷ Si ponemos en juego la figura del oyente para explicar el lenguaje musical, podríamos servirnos en futuras investigaciones de la teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson (1994).

La representación mental del *significado* musical es uno de los puntos clave que nos permite acercarnos al lenguaje musical desde el punto de vista cognitivo, pues nos da pie a entenderlo como un proceso cognitivo complejo igual que el lenguaje natural. Veamos la importancia de considerar la representación mental del significado musical:

¿Cómo vamos a explicar las diferencias entre expertos y novatos [en la comprensión musical]? El factor más importante es, probablemente, el *número* y la *complejidad* de las características estructurales en cuyos términos el oyente es capaz de representar la música. El oyente “ordinario” quizá solo es consciente de un “primer plano” musical, nota pequeños patrones que surgen de la unión de unas pocas notas adyacentes. Es probable que los Mozarts del mundo compartan este nivel de representación, pero lo han recubierto con procesos de agrupación de niveles superiores los cuales forman unidades simples de un “segundo plano” partiendo de agrupaciones de unidades de un “primer plano”. El mismo proceso se podría repetir sobre las nuevas unidades para formar unidades incluso más grandes y así construir un esquema jerárquico que podría expandir una pieza musical que dure varios minutos. (Sloboda, 2012: 13-14)

En conclusión, podemos afirmar que el lenguaje musical sí tiene significado, pues puede procesarse cognitivamente, solo que no es un significado conceptual, sino procedimental (pragmático), en la línea de lo que apuntaban Sperber y Wilson (1994). Por ejemplo, la presencia de una cadencia perfecta no implica ningún concepto, pero tiene un significado procedimental: ‘final con tensión previa’. Esta línea de análisis supera las disquisiciones sobre la (a)semántica del lenguaje musical, pues centra la atención en lo que sí es tangible: el significado del lenguaje musical es procedimental.

5. Gramaticalización, construccionalización y lenguaje musical

La gramaticalización es la teoría que se ocupa de explicar el cambio lingüístico. Principalmente, se determina que este se da motivado por el uso de los hablantes. Según Hooper y Traugott (2003), la gramaticalización es el proceso por el cual una unidad léxica asume una función gramatical o una unidad gramatical asume una función más gramatical. La originalidad del enfoque cognitivo-funcional de la gramaticalización no reside en su definición, sino en su aplicación, pues esta se entiende no solo como un proceso que explica la conversión de elementos léxicos en gramaticales, sino también como un proceso que evidencia modificaciones en la función discursiva y en la estructura sintáctica de las lenguas: se centra en cómo aparecen las formas gramaticales y las construcciones, en cómo se usan y cómo dan forma a una lengua. La teoría de la gramaticalización pone de relieve los contextos morfosintácticos y las condiciones discursivas en las que se produce el cambio gramatical. La

gramaticalización evidencia el efecto de la fijación de estrategias discursivas concretas, es decir, pone de relieve que el proceso se inicia en el discurso y acaba en el nivel morfofonológico.

Lo que cabe resaltar es cómo influye en el proceso de cambio la intención del hablante que hay detrás de cada enunciado, es decir, que el cambio lingüístico se atribuye a la implicación del emisor en la forma lingüística de su enunciado, pues es el hablante quien origina el cambio lingüístico al subjetivizar progresivamente sus mensajes. De ahí que, lo que en un principio empieza siendo una estrategia comunicativa, una cuestión de uso, acaba resultando en un proceso de fijación estructural.

Un cambio intencionado en el significado produce cambios formales que derivan en cambios categoriales, como podemos observar en la evolución del adverbio *encima*: lo que empezó siendo un sintagma preposicional cuyo ámbito era el nivel sintagmático, pasa a ser un adverbio cuyo ámbito es el nivel oracional y acaba siendo una marca de réplica cuyo ámbito es el nivel discursivo (Garachana, 2008: 13).

Según Hooper y Traugott (2003: 2, 3) existen varios factores que evidencian que hay un caso de gramaticalización. Vamos a esbozar una aplicación de estos principios a la música sirviéndonos para ello de los fenómenos cadenciales:

- a) El cambio ocurre solo en un contexto muy localizado (el final de una sección).
- b) El cambio se hace posible gracias a una inferencia (el oyente percibe⁸, al escuchar cierto movimiento melódico y armónico, la sensación de tensión y reposo de la música, es decir, un tipo de final, pero ese final puede ser de muchas maneras según la intención del autor: conclusivo, suspensivo, de ruptura, etc.).
- c) La nueva fórmula implica *reanálisis* (cambio), es decir, que se reduce su masa fónica (solo con el movimiento del bajo por salto de quinta descendente o cuarta ascendente, o de la melodía por un movimiento de segunda menor ascendente, se puede dar la sensación de cadencia perfecta sin la necesidad de tener todo el acorde); que cambia de categoría gramatical (no hemos encontrado un correlato musical); que tiene otro tipo de dependencia sintáctica (no hemos encontrado un correlato musical); que pierde significado original (los giros cadenciales se cargan de significado a partir de su uso); y que aumenta su uso (constantemente se encuentran las cadencias en una obra para segmentar el discurso musical).

⁸ Hay dos afirmaciones que evidencian la importancia del uso a la hora de hablar del cambio gramatical que se pueden aplicar también al lenguaje musical: "Language does not exist separate from its speaker" y "The focus of grammaticalization is on perception" (Hooper y Traugott, 2003: 70).

Como podemos observar, la teoría de la gramaticalización no acaba de encajar con los fenómenos que encontramos en el lenguaje musical, pues el factor (c), reanálisis, no tiene un correlato en el lenguaje musical. Sin embargo, hay un concepto más actual, que deriva de este y ha sido desarrollado por Traugott y Trousdale (2013), que sí es útil para explicar fenómenos del lenguaje musical porque no es tan restrictivo: la *construccionalización*.

La gramática de construcciones entiende que todo nuestro conocimiento sobre el lenguaje está capturado en una red de construcciones. Una construcción es una unidad simbólica (en tanto que en ella se han unido arbitrariamente una forma y un significado) convencionalizada (en tanto que es compartida por un grupo de hablantes y la unión de forma y significado está afianzada como tal en la mente de los usuarios de la lengua: la idiosincrasia está presente en una construcción por defecto). La construcción gramatical es el resultado de cambios, no un proceso. Esta teoría sigue defendiendo que el cambio se da en el uso, pero hay que distinguir entre cambio e innovación: la innovación es producto de una mente individual, el cambio es una innovación propagada que se ha convencionalizado (Traugott y Trousdale, 2013: 1, 2, 8, 12).

Decimos que el concepto de *construccionalización* es menos restrictivo que el de gramaticalización porque no plantea tantos requisitos para que se dé el proceso, sino que es un concepto más abierto, más libre, y da cabida a fenómenos que de no ser así, quedarían fuera de la teoría, aunque bien es cierto que el enfoque construccionalista puede incorporar rasgos propios del paradigma de la gramaticalización. Según las autoras, “hay casos que no llegan a ser una gramaticalización y son solo construccionalización. El motivo principal es la falta de *unidireccionalidad* en esos casos (...). Únicamente cambios formales y de significado no pueden constituir una gramaticalización. Esos cambios son cambios construccionales” (Traugott y Trousdale, 2013: 22). Además, defienden el concepto *neoanálisis* de Andersen (2001) frente a *reanálisis* porque (1) a veces un oyente interpreta una construcción de manera diferente al hablante, por lo tanto no hay reanálisis, sino un análisis diferente⁹; y porque (2) solo se puede hablar de reanálisis cuando hay nuevas distribuciones que se modelan en el nuevo análisis encubierto. El neoanálisis es un micro paso en el cambio construccional. A diferencia del reanálisis, el neoanálisis no implica la creación de un nuevo nodo dentro de la red de construcciones, pues un cambio construccional es aquel que afecta a la dimensión interna de la construcción. Una construccionalización implica la sucesión de pequeños pasos que preceden a la creación de un nuevo nodo (gramaticalización). Algunas construcciones se crean sin un cambio construccional discernible (Traugott y Trousdale, 2013: 26, 29, 36).

⁹ El cambio en la construcción se aprecia cuando el hablante conceptualiza un determinado significado y el receptor lo interpreta.

5.1. La fijación en la melodía: la retórica musical¹⁰

Si, como dice Langacker (1986: 16), la descripción lingüística tiene que explicar la convención lingüística, hemos de hablar obligatoriamente de la retórica musical, ejemplo de convención. La retórica musical es la reformulación imaginativa de ideas existentes fijadas mediante la ornamentación, es decir, la asociación de significados a ciertos patrones¹¹. Este fenómeno se intensificó en el Barroco, lo cual dio origen a la teoría de los afectos. Esta teoría viene a demostrar la estrecha relación que se logró en el Renacimiento entre palabra y música (que dará el nacimiento del melodrama), lo cual influyó en que el lenguaje natural se erigiera como modelo que debía imitar el lenguaje musical.

El fin de la retórica musical es intensificar la palabra hablada mediante el lenguaje musical, de tal manera que se potencia la *comprensión*, que abarca más de lo puramente lógico. La retórica musical busca que la música pueda representar los *afectos* —sensaciones objetivas que producen unos *efectos* en el receptor—. Para ello se tipificaron los afectos y se desarrolló todo un sistema retórico musical, de modo que el oyente cultivado podía entender las figuras retóricas musicales, igual que las literarias. Según Quantz (2008), es necesario atender a cuatro elementos para reconocer el afecto predominante de una pieza:

- Modos: los de tercera mayor expresan alegría; los de tercera menor, tristeza. De hecho, cada tonalidad tenía asociado a ella un afecto.
- Intervalos y figuras rítmicas: los intervalos cercanos se articulan de forma ligada y expresan ternura; los intervalos alejados y con ritmos punteados, alegría.
- Las notas punteadas y mantenidas describen seriedad. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas, grandiosidad.
- Disonancias y ornamentos.
- Indicaciones de carácter.

La unión entre música y arte oratoria resultaba natural hasta buena parte del siglo XVIII porque ambas disciplinas formaban parte de la educación general. Esta unión surge de la idea de hacer del diálogo el fundamento de la música, pues el compositor busca la persuasión —para lo que se sirve de la retórica— de su interlocutor, el oyente; no busca simplemente alcanzar la belleza sonora.

En el siglo XVIII la cultura alemana, donde la música instrumental gozaba de un vitalismo extraordinario, utilizó con énfasis la teoría de los afectos. Bach estudió a Quintiliano y construyó su música según sus reglas.

Lo que demuestra la tratadística sobre retórica es que detrás de las fórmulas melódicas hay un mensaje convencionalizado que, aunque no sea unívoco, se puede interpretar. Así pues, el sistema retórico barroco no es otra cosa que la codificación de determinados elementos musicales (tonalidades,

¹⁰ En esencia, este apartado se ha confeccionado a partir de López Cano (2011).

¹¹ La retórica musical está muy relacionada con la evolución de los sistemas de afinación, ya que, según el sistema, las escalas sonaban de una manera u otra, por lo que se les asignaba un significado u otro.

intervalos, giros melódicos) asociados a un significado. Si sabemos que “el significado lingüístico incluye la perspectiva del hablante sobre un determinado orden de cosas” (Gras, 2010: 73), lo mismo podemos esperar en el caso del lenguaje musical: el sistema retórico no hace otra cosa que remarcar cómo determinadas fórmulas musicales incluyen la *perspectiva* (semicodificada) de los compositores.

Asimismo, ese código era compartido por el compositor y sus oyentes contemporáneos, lo cual facilitaba la comprensión del mensaje musical. Sabemos que “el conocimiento lingüístico del hablante emerge de la abstracción y rutinización de estructuras lingüísticas a partir de situaciones reales de uso” (Gras, 2010: 75), es decir, que el significado lo crea el uso (compartido).

Este baile de significados lingüístico y musical, esta asociación, se justifica porque en la asignación de significados se tiene en cuenta el experiencialismo, la alusión a distintos dominios cognitivos: nuestro conocimiento del mundo desempeña un papel determinante en la asignación de significados¹². Así lo explica Langacker (1986: 6):

The semantic description of an expression therefore takes for its starting point an integrated conception of arbitrary complexity and possibly encyclopedic scope. The basic observation supporting this position is that certain conceptions presuppose others for their characterization. There is no sharp dividing line such that all specifications on one side of the line are linguistically relevant and all those on the other side clearly irrelevant: Any facet of our knowledge of an entity can play a role in determining the linguistic behavior of an expression that designates it (e.g., in semantic extension, or in its combination with other expressions).

5.1.1. Ejemplo: Análisis retórico del “Qui sedes” de la *Misa en si m* de Bach¹³

En este apartado vamos a proceder a hacer un análisis retórico de una pieza musical para atestiguar, por un lado, cómo las obras musicales se construyen a la luz del lenguaje natural y, por otro lado, la presencia de *construcciones* en el nivel melódico.

Como podemos observar, la disposición del aria “Qui sedes” cumple con los preceptos de la oratoria. Según esta, la *dispositio* se divide en seis partes, con las cuales se corresponde el discurso musical de Bach. Así podemos encontrar:

- *Exordio*: introducción al contenido — tema — (compases (cc.) 1-18).
- *Narratio*: presenta los hechos para la argumentación (cc. 31-43).
- *Propositio*: enunciación de la tesis fundamental (cc. 31-43).

¹² “El signo inductor, el representamen, evoca un sistema de relaciones estructurales constitutivas del objeto, pero, al mismo tiempo, desencadena una serie de evocaciones subjetivas, ligadas a la idiosincrasia del usuario del signo”. (Nattiez, 1979: 14).

¹³ Se puede consultar la partitura en el siguiente enlace:

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP01258-Bach_Bmin2.pdf, págs. 112-117.

- *Confutatio*: presentación de argumentos contrarios (cc. 44-56).
- *Confirmatio*: presentación de los argumentos a favor (cc. 57-74).
- *Peroratio*: resumen (cc. 75-86).

Además, Bach hace uso, siguiendo las directrices de la *elocutio*, de un número considerable de figuras retóricas, cuya función es tanto singularizar el discurso como servir de medio para la expresión musical de los afectos. Todas esas figuras literarias son, en términos lingüísticos, construcciones, pues suponen la unión simbólica de una forma y un significado (procedimental). Así, encontramos, entre otras:

- Anáfora: repetición del mismo fragmento musical al principio de diversas unidades.
- Sinonimia: repetición de un fragmento transportado (cc. 31-43).
- Gradación: repetición de un fragmento en forma de secuencia (cc. 4-6).
- Políptoton: repetición de un fragmento musical en otra voz (cc. 19-26).
- Fuga imaginaria: imitación en canon (cc. 18-19, 21-22).
- Anábasis y catábasis: creación de líneas melódicas ascendentes y descendentes respectivamente (cc. 8, 9, 11, 12).
- Exclamación: salto melódico inesperado superior a una tercera (c. 26).
- Hipérbole: rebasamiento del límite normal del ámbito de una voz (c. 26).
- Suspensión: interrupción del discurso musical (c. 74. La indicación de *adagio* sugiere que se puede improvisar, como apunta Harnoncourt (2006)).

Con este pequeño ejemplo, se hace evidente que el lenguaje musical se construía a imitación del lenguaje natural; que el uso originó la aparición de elementos fijos, las *construccionalizaciones*; y que esas construccionalizaciones pueden aparecer en el nivel rítmico, armónico y melódico, como hemos podido ver con el conjunto de figuras retóricas que han aparecido en esta obra de Bach.

6. Conclusiones

Hemos recurrido a la lingüística cognitiva para acercarnos al lenguaje musical porque sus fundamentos permiten explicar fenómenos musicales con mayor claridad que otras corrientes. El hecho de entender el lenguaje musical como un lenguaje simbólico (forma + significado) nos permite:

1. Evidenciar que el propósito del lenguaje musical es comunicar un significado difuso. Para que la comunicación sea satisfactoria es necesario que se interprete la intención del compositor por parte del oyente.
2. Constatar que el lenguaje musical tiene algún tipo de significado; que este posee una dimensión significativa. Aunque el lenguaje musical no tenga un significado que sirva para la representación del mundo (y por tanto no podamos afirmar que el significado de la música sea

conceptual), sí podemos constatar que el lenguaje musical se caracteriza por presentar un significado pragmático. Es evidente que una pieza musical no puede ser sometida a condiciones de verdad porque no remite a un contenido referencial, pero sí hay determinados fenómenos musicales, como las cadencias o las fórmulas propias de la retórica musical, que han adquirido su significado por el uso, por el contexto, al igual que pasa con los enunciados lingüísticos.

3. Analizar los textos musicales como si fueran construcciones complejas formadas por construcciones simples (texturas, secciones...). Por tanto, analizar los textos musicales como un conjunto de construcciones nos permitiría mejorar la metodología de análisis porque se explicaría mejor la idiomatidad de la música.

Por otro lado, el hecho de que la lingüística cognitiva proponga un enfoque basado en el uso (en lo performativo) nos interesa porque:

1. Explica por qué la forma lingüística varía constantemente: porque está motivadas por el uso (depende de la intención de los compositores).
2. Justifica que el lenguaje musical genere un discurso sonoro mediante reglas formulables *a posteriori* determinadas por las constantes de uso.
3. Permite aseverar que existe una pragmática musical, es decir, que cada texto musical tiene un contexto externo e interno que lo condiciona.
4. Pone en evidencia que el lenguaje musical es una entidad en evolución continua, lo cual se debe básicamente a la intención de los compositores, que manipulan su discurso. Los corolarios de esta evolución, motivada por la intención de los compositores, se pueden explicar mediante el concepto de *construccionalización*.

En resumen, la lingüística es un modelo accesible que nos puede ayudar a explicar fenómenos musicales, sobre todo si utilizamos el paradigma que propone la lingüística cognitiva. Como hemos visto, estudiar el lenguaje musical bajo la perspectiva del lenguaje natural, es decir, tener una mayor conciencia de la naturaleza *lingüística* de la música, podría mejorar algunos de los análisis técnicos que ofrecen los teóricos de la música, como por ejemplo, aquellos referentes a la evolución y fijación de ciertos fenómenos musicales.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi. (2012): *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ANDERSEN, Henning (2001): "Actualization and the (uni)directionality", en Henning Andersen (ed.): *Actualization: Linguistic Change in Progress*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 225-248.
- BERNSTEIN, Leonard (1976): *The unanswered Question*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- CLARK, Ann ([1982] 2005): "¿Es la música un lenguaje?". *Quodlibet*, 33, 50-67.
- COOKE, Deryck (1959): *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- FORTE, Allan y Steven GILBERT ([1982] 2003): *Análisis musical: introducción al análisis shenkeriano*. Barcelona: Idea Books.
- GARACHANA, Mar (2008): "En los límites de la gramaticalización. La evolución de encima (de que) como marcador del discurso". *Revista de Filología Española*, 88, 1, 7-36.
- GRAS, Pedro (2010): *La Gramática de Construcciones*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- HARNONCOURT, Nicolaus ([1982] 2006): *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- HOPPER, Paul y Elizabeth TRAUOGOTT ([1994] 2003): *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANGACKER, Ronald (1986): "An introduction to Cognitive Grammar". *Cognitive Science*, 10, 1-40.
- LANGACKER, Ronald (1995): *Foundations of cognitive grammar*. Standford: Standford University Press.
- LEHRDAHL, Fred y Ray JACKENDOFF ([1983] 2003): *Teoría Generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- LIDOV, David (1975): *On Musical Phrase*. Montreal: University of Montreal.
- LONDON, Justin ([1996] 2005): "Actos de habla musicales y lingüísticos". *Quodlibet*, 33, 68-95.
- LÓPEZ CANO, Rubén. ([2000] 2011): *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- NATTIEZ, Jean Jacques (1979): "Para una definición de la semiología", en Jean Jacques Nattiez (comp.): *Problemas y métodos de la semiología*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- QUANTZ, Johann ([1752] 2008): *Assaig d'un mètode per a aprendre a tocar la flauta travessera*. Barcelona: Dinsic.
- SLOBODA, John ([1985] 2012): *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución.
- SWAIN, Joseph ([1985] 2005): "El concepto de sintaxis musical". *Quodlibet*, 33, 96-122.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON: ([1986] 1994): *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.

TRAUGOTT, Elizabeth y Graeme TROUSDALE (2013): *Constructionalization and Constructional Change*. Oxford: Oxford University Press.

Fecha de recepción: 15/05/2017
Fecha de aceptación: 18/09/2017