

Expresión y Expresividad en Música: un Problema Semántico y Filosófico¹

por
Juan Pablo González R.

La música docta ha sido habitualmente estudiada en Europa y América usando diferentes enfoques del análisis estructural donde la dimensión expresiva de la música ha jugado un rol secundario. Sin embargo, el examen del lenguaje empleado en el análisis estructural revela la existencia de una dimensión expresiva implícita en dichos estudios. El examen del lenguaje analítico en música también plantea problemas de orden metafísico en relación a la naturaleza de la música. Este artículo explora el análisis musical enfatizando un enfoque sistemático, crítico y humanístico de la musicología.

Creación y estudio de la música en América Latina

La influencia decisiva ejercida por la música docta europea en el desarrollo musical latinoamericano desde el siglo xvii no produjo en América Latina la misma evolución que ha tenido la música en Europa. Como Alejo Carpentier mantiene, el desarrollo histórico de la música en Latinoamérica obedece a fenómenos, aportes e impulsos producidos por

... factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado (1987: 7-8).

En efecto, resulta inapropiado estudiar la música latinoamericana desde una perspectiva europea, pues en este continente han coexistido diferentes estilos históricos y nacionales, como el romanticismo alemán con el impresionismo francés, o el dodecafonismo con el neoclasicismo, y los compositores han pasado de un estilo a otro. En vez de intentar trazar un camino coherente de desarrollo de estilos y compositores en América Latina, sería más apropiado trazar el camino de las obras que han alcanzado valor nacional, continental o universal, es decir, desarrollar una historia de la música orientada hacia la obra más que hacia el estilo o el compositor.

La herencia artística europea es absorbida por el compositor latinoamericano desde el comienzo de su educación musical y es profundizada más tarde durante sus estudios de perfeccionamiento en Europa y Norteamérica. Los

¹ Este artículo es producto de la traducción y adaptación del segundo capítulo "The European Artistic Heritage", de la tesis de maestría del autor en musicología sistemática en la Universidad de California, Los Angeles. Ver González: 1989.

compositores chilenos han estudiado principalmente en Italia (Enrique Soro, Pedro Valencia-Courbis, Leni Alexander, Cirilo Vila, Andrés Alcalde, Alejandro Guarello), España (Domingo Santa-Cruz, Alfonso Letelier, Santiago Vera), Francia (Pedro Valencia-Courbis, Jorge Urrutia-Blondel, Carlos Riesco, Leni Alexander, Cirilo Vila, Miguel Letelier), Inglaterra (Federico Heinlein, Marcelo Morel), Alemania (Federico Heinlein, Carmela Mackenna, Jorge Urrutia-Blondel, José-Vicente Asuar, Rolando Cori), Austria (Abelardo Quinteros) y Estados Unidos (Claudio Spies, Juan Orrego-Salas, Carlos Riesco, Carlos Botto, Juan Lèmann).

La obra de un compositor como Andrés Alcalde, de donde proviene el ejemplo analizado en este artículo², es consecuencia natural de una cultura donde prevalecen las influencias europeas por sobre las nacionales y continentales³. Juan Orrego-Salas describe muy bien el sentimiento de identidad cultural que puede tener un compositor chileno de fines del siglo xx:

...no está limitado a la sola consideración de las culturas vernáculas, ni a las europeas exclusivamente entroncadas a España y Portugal, como tampoco a las supervivencias precolombinas o de la música africana. Abraza todo esto, junto con otras influencias... procedentes de Francia, Italia, Alemania, Asia, o de la misma América, producto de procesos de desarrollos internos, de tradiciones que son partes de otras mayores, pero que también pueden contribuir a expresiones propias. De modo que la necesidad de batir emblemas nacionales para proclamar sus identidades les parece totalmente superada (1987: 185).

Sin duda que estamos frente a un fenómeno de universalización de la cultura, aunque desde una perspectiva europeizante aún. Un compositor como Alcalde es también un compositor universal y quizás su música nos diga más del mundo contemporáneo que de Chile, o quizás nos hable de un presente universal percibido a través de un lugar en particular. El estudio de la música latinoamericana, entonces, enfrenta un doble desafío: la comprensión de sus aspectos particulares y universales. Este artículo intenta comprender algunos de sus aspectos universales.

En las revistas musicales latinoamericanas se publican habitualmente estudios analíticos sobre música docta. Algunos de ellos van más allá del nivel

² Andrés Alcalde nació en Santiago el 14 de septiembre de 1952, es compositor y teórico. Después de estudiar piano con su tío Carlos Alcalde-Langdon, Alcalde estudió composición (-1979) con Alfonso Letelier, Juan Lèmann y Cirilo Vila, y teoría (-1981) en la Universidad de Chile. Alcalde pertenece a la generación de la década de 1970. En 1982 obtuvo una beca del gobierno italiano que le permitió estudiar en la academia "Santa Cecilia" en Roma con Franco Donatoni (n. 1927) entre 1983 y 1984. Desde su regreso a Chile en 1984 Alcalde enseña composición privadamente en Santiago y en la Universidad Católica de Valparaíso. Para una visión de la vida y obra de Alcalde hasta 1978 ver Torres: 1978.

³ Juan Orrego-Salas discute la preponderancia de la cultura europea en Chile analizando el caso de Domingo Santa-Cruz (1987: 180-181, 184-185).

descriptivo hasta abordar, por ejemplo, problemas de orden estético⁴. Sin embargo, la mayor parte de estos estudios se limita a una descripción analítica de la obra, complementada con comentarios de orden expresivo y anecdótico. Este tipo de enfoque analítico raramente nos informa del marco teórico utilizado en él, existiendo muchos supuestos y pocas clarificaciones al respecto⁵.

Esta forma de analizar la música, herencia de una concepción positivista del arte, ha jugado un rol importante en el estudio y enseñanza de la música en América Latina, pero también ha restringido el acercamiento de la musicología a las humanidades y las ciencias sociales, y el desarrollo musicológico de la crítica musical. De acuerdo a Célestin Dèliege, el análisis comprometido con el positivismo lógico y el empiricismo moderno está en guerra con el arte (1986: 19)⁶.

El análisis de la música escrita: hacia una orientación sistemática, crítica y humanista

El estudio no-histórico de la música, también llamado sistemático (ver Hutchinson, 1976: 67), está a menudo basado en el análisis descriptivo o normativo de los rasgos estructurales y/o expresivos de la música. Las técnicas analíticas empleadas en dichos estudios están orientadas hacia el examen de la partitura, concibiendo la música como objeto más que como proceso. Este análisis notacional ha sido sistematizado y publicado durante el presente siglo por teóricos y musicólogos como Hugo Riemann (1919)⁷, Giulio Bas (1920), Friedrich Blume (1930), Francis Tovey (1931), Heinrich Schenker (1935), Guido Adler (1935), René Leibowitz (1949), Arnold Schoenberg (1950), Jacques Chailley (1951), Leonard Meyer (1956), Joaquín Zamacois (1960), Wallace Berry (1976) y Jean-Jacques Nattiez (1977), entre otros. No todas estas concepciones analíticas son útiles para el desarrollo de un enfoque sistemático y humanístico del estudio de la música. Los enfoques de Tovey, Meyer y Nattiez son útiles para este propósito.

El modelo analítico propuesto en este estudio es crítico, pues plantea la necesidad de un auto-análisis; humanista, pues intenta reconstruir el puente entre la música contemporánea y su público, enfatizando la dimensión expresiva de ésta; y multidisciplinario, pues integra la semántica y la filosofía de la

⁴El estudio de Gustavo Becerra sobre el leit-motiv en la obra de Alfonso Leng representa un buen ejemplo de un enfoque psico-estético en el análisis musical (1960: 48-67).

⁵Véase por ejemplo el análisis de Carlos Riesco sobre las obras chilenas tocadas en 1987 por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile (1987: 83-90).

⁶El estudio de la música docta occidental desde la perspectiva de las ciencias sociales es una preocupación reciente de la musicología. Estos enfoques, ya utilizados por la etnomusicología en el estudio de la música folklórica, popular y no occidental, constituyen una preocupación central de la musicología sistemática. El estudio exclusivamente analítico de la música adquiere una segunda dimensión con su estudio estético y filosófico, y una tercera dimensión con su estudio sociocultural. Para una visión de las contribuciones de la estética y sociología al estudio analítico de la música, ver Supicic, 1970: 3-14.

⁷Se indica entre paréntesis la fecha de publicación de obras teóricas de importancia de estos autores.

música al análisis musical. La revisión de las ideas de un grupo de filósofos contemporáneos de la música proveerá los antecedentes necesarios para la formulación de una crítica a este modelo analítico.

Hablar sobre música parece ser una tarea central de la musicología. Para el musicólogo, hablar es una herramienta —mantiene Seeger (1977: 47)—, siendo necesario alcanzar cierto refinamiento en el arte de hablar al tratar sobre música (1977: 218). Al hablar sobre música —sostiene Seeger—, el musicólogo debiera incluir tanto la razón como el sentimiento (1977a: 183). La dimensión racional del discurso sobre música debiera conducir a la musicología a hablar sobre el hablar sobre música. Este tipo de estudio es escaso en América Latina y, por lo tanto, necesario de desarrollar. Este artículo espera contribuir a tal desarrollo.

*Expresividad referencial y expresión absoluta:
un ejemplo post-tonal chileno*

Los problemas teóricos que deseamos discutir se desarrollarán a partir de un análisis estructural de la obra para clarinete solo *Off the tap* (1984) de Andrés Alcalde. Esta obra no hace referencia explícita a un contenido extra musical, se trata de música llamada “pura” o absoluta. Su título, *Off the tap* (fuera de la palmada), es suficientemente abstruso como para evitar la tentación de encontrar una representación extra musical en ella. De hecho, los títulos de las obras de Alcalde provienen de una compleja cadena de derivaciones de los títulos de sus obras anteriores. *Off the tap* surge de la combinación de las vocales de *Charlot*, para piano, violín y clarinete (1983), con las consonantes de *Pfeift*, para violín (1983) (ver Jéldrez: 1987).

Se incluye a continuación un análisis de *Off the tap* seguido de una discusión sobre el discurso empleado en dicho análisis. Esta discusión está centrada en la expresividad y naturaleza de dicho discurso. El estudio de la expresividad del discurso analítico nos permite aclarar la pregunta: ¿La música expresa o es expresiva de una propiedad? El estudio de la naturaleza del discurso analítico permite clarificar la pregunta: ¿Qué propiedades puede tener o representar la música?

Off the tap está dividida en catorce secciones que pueden ser agrupadas en dos partes. La primera parte tiene diez secciones y está basada en la figura X. La segunda parte tiene cuatro secciones y está basada en la figura Z. La figura X tiene cinco componentes (ver ej. 1):

Ej. 1



- a) ornamento descendente,
- b) nota larga en *crescendo* ($pp < p$),
- c) ornamento ascendente,
- d) nota corta,
- e) silencio.

La *figura X* es presentada en forma completa e incompleta en la sección inicial de la siguiente manera:

X X (d,e) (d,e) X

Esta *figura* tiene una *plasticidad* manifestada en sus rápidos cambios de dirección. Tal *plasticidad* es incrementada con la *expansión* de sus saltos ornamentales en las secciones A y B, generando la *figura X'* (ver ej. 2):

Ej. 2

La *plasticidad* de la *figura X* también se manifiesta en la *autonomía* que adquieren sus rápidos ornamentos en las secciones C y D (ver ej. 3):

En estas cuatro secciones, la *plasticidad* de la *figura* inicial genera gradualmente *agilidad*. De este modo, *plasticidad* en X es condición para *agilidad* en X'.

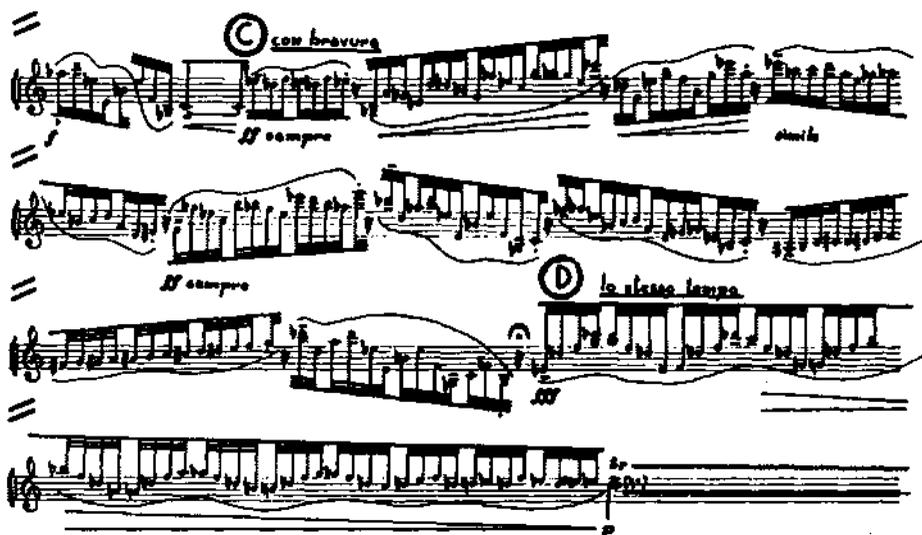
En la sección E, la *figura X'* es desarrollada mediante una nueva ordenación de sus componentes, los cuales, por repetición, producen un *crecimiento* de la *figura* completa⁸. Los componentes (c), (d) y (b) tienen un volumen fijo: *mf*, *f* y *p*, respectivamente, y el componente (b) incluye un trino cuando aparece en su registro grave. La transformación y *crecimiento* de X' se observa en el siguiente esquema:

- c e d b a (5)
- c e b a (4)
- c e d b b a (6)

⁸ Alcalde reconoce que este crecimiento es más un resultado que una finalidad de su actividad composicional. Alcalde enfatiza que es el analista el que "lee" dicho crecimiento el cual no necesariamente coincide con la intención inicial del compositor (González: 1988).

- c e d b b a' (6)
- c e d' b b b a (7)
- c e d b b a' (6)
- c e b d b b d a' (8)
- c e b d' b b b d a' (9)
- c e d' b d b b d' b a' (10)
- c e d' b b d b b d' b a' (11)
- c e d' b b d' b b b d' b d a' (13)
- c e d'' b b b d b b d''' b b a' (13)

Ej. 3



La transformación de X' tiene ciertas constantes. El comienzo y el final de la *figura* está determinado por los componentes (c, e) y (a), respectivamente. El componente (c) expande su rango de altura desde una tercera mayor a una octava más séptima menor. El componente (a) expande su rango de altura desde una quinta disminuida a una doble octava y su cantidad de notas de dos (a) a seis (a'). El *crecimiento* de X' se produce también por la repetición de sus componentes (b) y (d) y por el crecimiento de (d) de una nota a dos (d''), tres (d''') y cuatro (d''') notas. Sólo el componente (e), el silencio, no sufre transformación alguna en este desarrollo. El compositor incluye la indicación *un poco inestabile* en esta sección. Ella expresa muy bien el proceso de *crecimiento* donde los componentes de la *figura* X están en constante transformación y ajuste.

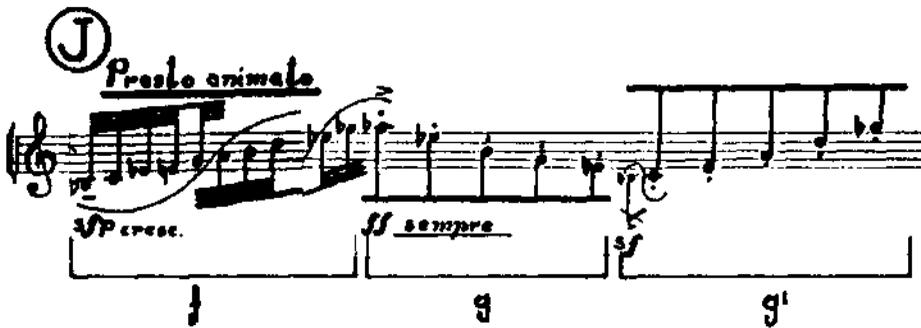
Luego de la *expansión* producida en la sección E, la sección F introduce un fenómeno opuesto, la *reducción* de la *figura* X. El componente (d) permanece como una nota fija (Re) la cual es *rodeada* por los ornamentos (c) y (a). Esta nota fija es también *rodeada* por dos notas, Fa* y Sol*, una tercera mayor más arriba y

por dos notas, La y Si, una tercera menor más abajo. Estas notas no aparecen en una sucesión escalfística, pero en la sección G forman una escala que agota todas sus posibles ordenaciones. El registro agudo, las sucesiones interrumpidas de notas rápidas, la ausencia de la nota larga (b), la aceleración gradual y los abruptos acentos, le otorgan a esta sección un carácter tenso que puede ser descrito como *nervioso*. En la sección G la *nerviosidad* de la música es *calmada* por un *diminuendo* gradual, una escala en el registro grave y la aparición del componente (b), más estable, que había sido omitido en la sección precedente. En la sección H este componente es el único presente. Al comenzar la sección I, el componente (b) recobra su inicio ornamental (a) en una versión más larga (a'').

La segunda parte de la obra comienza en la sección J con una nueva *figura*, Z. Esta *figura* tiene tres componentes (ver ej. 4):

- (f) escala rápida ascendente *legato*,
- (g) arpeggio moderado descendente *staccato*,
- (g') arpeggio moderado ascendente *staccato*.

Ej. 4



El componente (g'), que es la inversión del componente (g), comienza con el ornamento (c) de la *figura* X. Los componentes (f) y (g) tienen propiedades contrastantes y hasta opuestas, el primero es rápido y el segundo moderado, uno es ascendente y el otro descendente, el primero es una escala y el segundo un arpeggio, la articulación de uno es *legato* y la del otro *staccato*. La sección J incluye la *figura* Z cinco veces, en dos de ellas en forma invertida:

Z (Z inv.) Z (Z inv.) Z

En la sección K, la *figura* Z, que también aparece cinco veces, *pierde* su componente (f) comenzando un proceso de *disolución* que lleva gradualmente la obra a su final (ver ej. 5):

En la sección L, la *figura* Z *pierde* progresivamente las notas de sus componentes restantes (g) y (g'). En este proceso, un grupo de cuatro notas, Mi b, Mi b', Re b'', y Fa'', adquiere preponderancia por su constante repetición, el aumento de su duración y por su articulación *portato* y *legato*. Cuando las notas

Ej. 5.

restantes desaparecen al comienzo de la última sección, M, el grupo de notas preponderantes comienza su propio proceso de disolución. Este grupo, formado por el *esqueleto* del componente (g') que recuerda el comienzo de la *figura X*, tiene una nota preponderante, Mi b, y las características del componente (b), el más estable de todos, por lo tanto posee propiedades de tónica. Además, Mi b es la nota en que comienza la obra, lo que le otorga preponderancia por sobre las demás (ver ej. 6)⁹.

Ej. 6.

⁹Alcalde no estaba pensando en un centro tonal en el sentido en que Stravinsky lo ha hecho, como el acto de voluntad de darle preponderancia a una nota. Nuevamente Alcalde explica su música más como el resultado que como el propósito del acto compositivo; el Mi bemol adquiere preponderancia simplemente, señala, "porque voy haciendo desaparecer las otras notas" (González: 1988).

*La naturaleza multidimensional de la música
y su análisis expresivo*

Para responder a las preguntas formuladas al comienzo de este estudio: ¿Es que la música *expresa* o es *expresiva* de una propiedad?, y, ¿qué propiedades puede *tener* o *representar* la música?, es necesario determinar dos cosas: la naturaleza del lenguaje utilizado en el análisis y si una dimensión expresiva puede agregarse o ya existe en la música o en su análisis.

El discurso empleado en el análisis precedente incluye términos usualmente utilizados en el análisis musical, como *sección*, *componentes*, *ascendente/descendente*, *saltos*, *inversión*, *ornamento*, *desarrollo* y *carácter*. También incluye una terminología menos usada en el análisis, como *figura*, *plasticidad*, *expansión*, *autonomía*, *agilidad*, *crecimiento*, *reducción*, *perder*, *disolución*, *nerviosismo*, *preponderancia*, *esqueleto*, *rodear* y *calmar*.

Toda esta terminología, usual o no, posee una misma característica: la de pertenecer a un dominio semántico no-acústico. Hemos hablado sobre música usando una terminología que no pertenece a la dimensión acústico-temporal del sonido. Esta paradoja introduce problemas metafísicos en el estudio de la música, como veremos a continuación.

En el estudio de la expresión en música exploramos un área de común interés tanto a la filosofía como a la musicología: la ontología o naturaleza de la música. El estudio de este problema es de especial importancia para el desarrollo de un pensamiento crítico en música, crítica que corresponde a un nivel terminal en la jerarquía cognitiva de la musicología. Al mismo tiempo, la naturaleza del arte es un problema de importancia metafísica en la filosofía del arte. Tanto la musicología como la filosofía son complementarias en esta búsqueda y cada una puede ser enriquecida e iluminada con la visión de la otra.

El problema de la naturaleza de la música es un problema amplio que no puede ser exhaustivamente abordado dentro de los límites de este artículo. ¿Es que la música existe en la mente del compositor, del intérprete, o del auditor? ¿Es que ella existe realmente sólo cuando es tocada? ¿Existe la música en la partitura? Para los propósitos de este estudio asumamos que la música existe en todos estos dominios, que tiene una naturaleza polidimensional. En base a esta hipótesis, los rasgos expresivos de la música pueden ser encontrados tanto en su dimensión imaginaria como física; en su alma y en su cuerpo. La partitura, vista como un sistema de instrucciones para el intérprete, nos permite concebir la música como una entidad imaginaria. La ejecución musical y su registro nos permite concebir la música como una entidad física —acústica y gestual—. El análisis incluido en este artículo ha considerado ambos aspectos de la naturaleza musical, aunque enfatizando su dimensión imaginaria.

El pensamiento del filósofo de la música Peter Kivy, centrado en el problema de la expresión en música, es útil para explorar la dimensión expresiva de la música a través de su análisis. Incorporando el análisis expresivo al estructural, el estudio de la música se desplaza de una orientación positivista a una orientación humanista.

La posición estética de Kivy puede ser definida como de "referencialismo

expresivo" de acuerdo a la teoría de Meyer (1956: 3). Kivy mantiene que la música posee un contenido que va más allá de su sintaxis y estructura, lo contrario de lo que mantiene la posición estética absolutista. Kivy está interesado en describir tal contenido en términos objetivos, para este propósito desarrolla una teoría en expresión musical que llama "fundamento racional para la crítica de la emoción en música" (1980: 149).

Kivy desea la reconstitución de un análisis musical humanista. Esto puede ser posible, mantiene, si dos cosas son establecidas: cómo pueden ser aplicados predicados expresivos a la música y cuál es el criterio público o intersubjetivo para aplicarlos (1980: 132). Kivy orienta su análisis expresivo hacia la música tonal, sin embargo éste también puede ser utilizado en el estudio de la música post-tonal. Esto es posible debido al desarrollo orgánico que la música docta occidental ha experimentado desde las eras modal y tonal hasta la post-tonal. Este desarrollo se manifiesta, por ejemplo, en la expansión gradual y continua de los medios técnicos y expresivos de la música.

La orientación humanista del análisis es especialmente necesaria en el análisis de la música post-tonal. Esta orientación analítica puede contribuir a reconstruir el puente entre la nueva música y su audiencia contemporánea, una audiencia que, en su conjunto, no ha logrado percibir las propiedades estéticas de la música de su tiempo.

*La teoría de expresión musical de Peter Kivy*¹⁰

Una teoría sobre la expresión debe necesariamente aclarar la diferencia entre *expresar* una emoción y *ser expresivo* de una emoción. El perro San Bernardo tiene una cara triste, afirma Kivy, pero eso no significa necesariamente que el San Bernardo *esté* triste. Cuando describimos la cara del San Bernardo como una cara triste, mantiene Kivy, "...no estamos diciendo que ella expresa tristeza pero, en cambio, que ella es *expresiva* de tristeza" (1980: 12)¹¹. Llevando el problema al terreno musical, Kivy pregunta si cuando decimos que una melodía es triste estamos diciendo que esa melodía *expresa* tristeza o si es *expresiva* de esa emoción. Obviamente estamos diciendo que la melodía es *expresiva* de tristeza porque una melodía no puede *ser* o *estar* triste. Sin embargo, como hemos visto en el análisis previo de música absoluta, un diseño melódico *posee* ciertas propiedades y por lo tanto *expresa* las propiedades que posee. Este estudio se basa en la hipótesis que la música tiene o encarna las propiedades atribuidas a ella por el discurso utilizado en su análisis. Relacionando esta idea a la teoría de Kivy se puede mantener que la música tanto *expresa* como es *expresiva* de propiedades.

¹⁰La extensa discusión de las teorías de Kivy y de otros filósofos de la música incluida a continuación se justifica debido a que estas ideas son de aparición reciente en el campo de la musicología.

¹¹Esta cita y las citas que vienen a continuación son traducciones del autor.

a) Iconos antropomórficos: palabra y gesto

Lo que Kivy llama "teoría de la palabra de la expresión musical" es la teoría desarrollada por la *Camerata Florentina* (1580) y manifestada en el surgimiento de la monodía acompañada y del *stile rappresentativo*. De acuerdo a Kivy, este estilo introdujo un tipo de declamación musical el cual, siguiendo la cadencia de la voz hablada al expresar las emociones del hablante, "...resultó en una línea musical de clara naturaleza no melódica" (1980: 19). En este caso, mantiene Kivy, la línea melódica es "...un tipo de ícono musical que semeja una porción de expresión emotiva humana" (1980: 20).

El desarrollo de la música instrumental ha hecho más difícil comprender la expresividad musical sólo en relación a la emotividad de la voz hablada. Para expandir su teoría Kivy introduce la idea de Johan Mattheson (n. 1681-m. 1764) que la música semeja el movimiento y la estructura de los "espíritus vitales" (1980: 52). En otras palabras, la música semeja nuestro comportamiento expresivo. Utilizando los conceptos de "gesto expresivo" y "coreografía de la expresión" Kivy presenta su teoría del contorno en expresión musical. Esta teoría concibe la música como un ícono emotivo que semeja el gesto y la posición que el cuerpo adopta al expresar una emoción. La música se convierte en un "...mapa sonoro del cuerpo humano bajo la influencia de una emoción en particular" (1980: 52-53).

Basándose en la tendencia instintiva a "animar" lo que vemos —por ejemplo, vemos caras y figuras en manchas y diseños abstractos—, Kivy mantiene que el ser humano tiende a "animar" impresiones acústicas al igual que visuales. El modo en que hablamos sobre música, por ejemplo, revela "...cuán profundamente 'animista' es nuestra percepción de la realidad" (1980: 58). En efecto, un tema musical es descrito como un "gesto"; un sujeto de fuga es una afirmación que es "respondida" a la quinta y que posee una "cabeza", un "cuerpo" y una "cola"; una parte polifónica es una "voz" aunque sea tocada por un instrumento. Como Kivy mantiene, "...nuestras descripciones y percepciones de la música están perfumadas con implicaciones animistas y antropomórficas" (1980: 58). De la misma manera que debemos ver un patrón visual como un vehículo de expresión —una cara o figura— antes que veamos expresividad en él, continúa Kivy,

...debemos escuchar un patrón acústico como vehículo de expresión —una pronunciación o un gesto— antes que podamos escuchar su expresividad (1980: 59).

La emoción encarnada (*embodied*) en el ícono musical, como mantiene Kivy, no es necesariamente la misma que aflora en la persona que escucha tal ícono; si uno expresa dolor eso puede causar piedad. De este modo Kivy desarrolla una teoría cognitiva de la expresión musical, cognitiva pues la expresividad de la música depende de nuestra capacidad de reconocer emociones y no de nuestra capacidad de sentir las (1980: 26). Luego de un análisis crítico de las ideas de Johan Mattheson, Thomas Reid, Susan Langer y Arthur Schopenhauer, Kivy concluye que estos filósofos comparten, junto con la *Camerata Florentina*, el

descubrimiento que la música es *expresiva de más que expresión de*, "...que reconocemos emociones como rasgos de la música en vez de sentir las como resultado de un estímulo" (1980: 46).

b) Pre-existencia cultural y metafísica de la materia musical

Para explicar por qué ciertos rasgos musicales son reconocidos como expresivos de ciertas emociones dentro de una cultura dada, Kivy plantea la existencia de "convenciones musicales". Estas convenciones, al igual que en el lenguaje hablado, son determinadas por la costumbre y el uso que le otorga a un rasgo musical la expresión de una u otra emoción (1980: 73). Según Kivy, los materiales de la composición musical son materiales de "segunda mano". Cuando un músico compone, mantiene Kivy, sus materiales son, en un alto grado, ya hechos y han sido usados y re-usados por una tradición (1980: 76).

La idea de la *pre-existencia* cultural de los materiales que conforman la música, que Kivy llama *performed artifacts*, constituye la base de su tesis de convenciones musicales. La existencia de estas convenciones haría posible entonces el desarrollo de un análisis "objetivo" o, por lo menos, inter-subjetivo, de la expresión musical. De acuerdo a Kivy,

...las descripciones emotivas basadas en 'convenciones' musicales expresivas son tan 'objetivas' como las convenciones en sí mismas... (1980: 135).

No podemos escuchar la expresividad de una obra musical, mantiene Kivy, a menos que hayamos sido iniciados en la cultura musical en la cual esa obra existe. Esto supone el haber internalizado una porción de convenciones musicales, como dice Kivy (1980: 84-85), pero también el haber internalizado una porción de convenciones gestuales y habladas para la expresión emotiva. Estas convenciones, artísticas y de lenguaje, corresponden a los rasgos llamados "clásicos" de una cultura. De acuerdo a esta idea, la música clásica, por ejemplo, provee un horizonte de convenciones sobre el cual se desarrolla la creación musical contemporánea. Este horizonte sitúa la nueva música sobre un fondo histórico que permite interpretar el presente a la luz del pasado. Más aún, la obra musical está también situada en un horizonte sincrónico formado por las otras composiciones de su tiempo. Estos horizontes, el diacrónico y el sincrónico, corresponden a lo que en estructuralismo se llama "red semiótica", un horizonte de significancia formado por todos los significantes y sus relaciones que una cultura proporciona en un determinado momento histórico. Está claro entonces que las convenciones musicales y el análisis de ellas son históricamente relativas.

La relatividad histórico-cultural de la expresividad musical, una expresividad dependiente de una red semiótica de significado y significantes, es evidente. Se manifiesta, por ejemplo, en la dificultad de escuchar comprensivamente la música de otra cultura o la música post-tonal. Al auditor tradicional, que no está familiarizado con la música europea de los últimos sesenta años, le será difícil percibir la expresividad de una obra de 1990. En este caso, el auditor

tradicional, que está familiarizado con las convenciones expresivas de su cultura, fracasa al intentar percibir esas convenciones en la nueva música. De acuerdo a Kivy, al no poder "leer" la expresividad de la música estamos oyendo los sonidos pero no la música (1980: 89). Si el auditor tradicional no "entiende" esta música no es porque ella posea convenciones expresivas poco familiares a él, sino porque no está familiarizado con los medios usados por la música al ser expresiva de dichas convenciones.

La tesis de la pre-existencia cultural de la música mantenida por Kivy es ampliada por la tesis de la pre-existencia metafísica de la música sostenida por Jerrold Levinson (1980). Este planteamiento no sólo tiene implicancias metafísicas para el estudio ontológico de la música, sino que también posee implicancias filosóficas en la formulación de una teoría sobre expresión musical.

De acuerdo a Levinson, una obra musical, entidad única, es más que una estructura sonora, porque las estructuras sonoras —objetos matemáticos— son especies puras que existen potencialmente cuando un marco general de posibilidades es dado —el sistema tonal, por ejemplo—. Porque la pre-existencia de los materiales sonoros puede ser garantizada, continúa Levinson, todas las combinaciones y secuencias de combinaciones de estos materiales también son pre-existentes, por lo tanto las estructuras sonoras puras son pre-existentes (1980: 7)¹².

La obra musical, en cambio, es una estructura sonora *iniciada* a la existencia por un compositor en un momento histórico determinado. Los atributos estéticos y artísticos de una pieza musical están en parte en función de, y deben ser medidos en referencia a, el contexto histórico-musical en el cual el compositor está situado al *iniciar* una estructura sonora. Como señala Levinson, de la misma manera que una frase puede tener diferentes significados al ser dicha en diferentes circunstancias, una estructura sonora puede poseer diferentes atributos estéticos y artísticos al ser *iniciada* en diferentes contextos histórico-musicales (1980: 23).

La tesis ontológica mantenida por Levinson sitúa el análisis expresivo de la música en una posición menos objetiva que la proclamada por Kivy. Levinson sostiene el condicionamiento histórico del valor estético. Este argumento implica que los medios expresivos de la música dependen de la iniciación histórica de estructuras sonoras potencialmente pre-existentes. Si las propiedades estéticas y artísticas de la música están históricamente determinadas, entonces el análisis y la interpretación de esas propiedades estarían también determinadas por un contexto histórico. En el análisis expresivo de la música deben ser considerados entonces el contexto histórico y la red semiótica cultural en la cual está situado el estudioso al analizar la obra.

¹²Para aclarar su idea, Levinson entrega el siguiente ejemplo: el puente de Brooklyn es una construcción y posee una estructura. El puente no existía antes de su construcción, pero la estructura geométrica que contiene, la cual no requiere construcción alguna, ha existido siempre (1980: 8). Para Levinson, el compositor percibe estructuras sonoras para luego aislarlas del resto e "iniciarlas" a la existencia. Estas estructuras sonoras comienzan a existir sólo cuando son "iniciadas" por un acto intencional humano (1980: 21).

*La dimensión no acústica de la música:
¿metáfora o metarrealidad?*

La mayor parte de la terminología usada en el análisis y descripción de la música proviene de un campo semántico no-acústico, su uso original no está dado por la dimensión sonora ni tampoco por la temporal. Este hecho es reconocido por muchos autores. Para Alan Merriam, por ejemplo, la variedad de respuestas lingüísticas al sonido, sacadas de términos relativos a otros sentidos que el auditivo, es casi desconcertante por su heterogeneidad y sin embargo es aparentemente algo común en nuestra terminología descriptiva (1964: 96). De acuerdo a Merriam, el fenómeno de la sinestesia es, en parte, culturalmente derivado. Según Nelson Goodman,

... las formas y sensaciones de la música no están de ningún modo totalmente confinadas al sonido; muchos patrones y emociones, formas, contrastes, rimas y ritmos son comunes a la audición y a la vista, y a menudo al tacto y al movimiento también (1978: 106).

Kivy mantiene que la descripción del sonido musical en términos no-musicales ni sonoros es sólo un caso especial dentro de una tendencia general a emplear descripciones que entrecruzan los sentidos (1983: 62).

La utilización de una terminología de origen no-acústico en la descripción de hechos acústicos se basa en la existencia de la sinestesia, fenómeno de percepción definido por la psicología Gestalt como interrelación entre los sentidos¹³. Kivy mantiene que —junto con escuchar— ver, gustar, tocar y oler son maneras respetables de responder al estímulo musical (1983: 216). De acuerdo a Joseph M. William,

...el campo semántico de la experiencia del tacto ha entregado el número mayor de lexemas transferidos a otros dominios sensoriales; el campo semántico de la terminología acústica ha recibido el mayor aporte (1976: 461).

Basado en este hecho, Kivy concluye que el campo semántico de la terminología acústica es un gran prestatario de otros dominios sensoriales porque es pobre en adjetivos propios. Para Kivy,

*...el sentido de la audición no es el favorecido epistemológicamente
...el sentido del tacto está en una posición epistemológica favorecida (1983:
64).*

*a) Adjetivos estructurales y la expresión de propiedades
acústicas y no acústicas de la música.*

La transferencia lingüística de conceptos descriptivos de un dominio sensorial a otro está ampliamente ilustrada por la variedad de términos usados en la cultura occidental para describir el sonido musical. Kivy propone una categori-

¹³Para un análisis de los fundamentos psicológicos y antropológicos de la sinestesia véase Merriam, 1964: 85-101.

zación de estos términos sinestésico-musicales, que son adjetivos, dividiéndolos en tres grupos (1983: 62-63).

a) [Adjetivos sinestésicos:] adjetivos que se refieren a alguna propiedad perceptual simple percibida por un sentido distinto al de la audición, como brillante, amargo, suave, o agudo¹⁴.

b) [Adjetivos expresivos:] adjetivos que utilizamos para describir las propiedades expresivas de la música, como tristeza, alegría, o melancolía¹⁵.

c) [Adjetivos estructurales:] adjetivos utilizados en el análisis y descripción de la música en su dimensión "pura" o "absoluta". A pesar que estos adjetivos se han transformado en propios del campo semántico musical, como Kivy mantiene, muchos de ellos provienen de campos semánticos ni musicales ni acústicos. De este modo, continúa Kivy, hablamos de notas largas, ritmos dentados, movimiento paralelo o imitativo, figura ascendente o descendente, y así sucesivamente,

...para describir los rasgos estructurales de la música occidental, pero [utilizando términos] que con seguridad se han originado en usos no musicales y en relación a otros objetos que los sonidos" (1983: 63).

La incorporación de una terminología inter-sensorial en la descripción de las propiedades estructurales de la música no ha cesado. La evolución y cambio de los sistemas musicales hace necesaria la incorporación de nuevos términos que describan y expliquen los nuevos fenómenos estructurales producidos en música. La expansión de las fronteras armónicas, melódicas y rítmicas en la música occidental producida con la (r)evolución post-tonal y la expansión timbrística producida por el desarrollo de nuevas técnicas instrumentales, por la incorporación de instrumentos de uso folklórico y por el desarrollo electrónico y cibernético, ha creado la necesidad de agregar una nueva terminología para describir las nuevas propiedades de la música. Los términos utilizados en el análisis incluido en este artículo ejemplifican el uso de esta nueva terminología en el estudio de la música contemporánea¹⁶.

b) Isomorfismo no referencial

El concepto de isomorfismo en música, ya usado por Susan Langer, deriva de la capacidad de la música de ser un ícono sonoro de la realidad. De acuerdo a Kivy,

...en todos los casos en los que adjetivos estructurales se aplican a representa-

¹⁴De acuerdo a Merriam este caso de sinestesia se denomina *intersense modalities* (1964: 94).

¹⁵La posibilidad de la música de ser icónica y convencionalmente expresiva de emociones permite el uso de estos adjetivos en su análisis y descripción. La factibilidad del uso "objetivo" de estos adjetivos en el discurso sobre música es demostrada por Kivy argumentando fundamentos racionales para la crítica emotiva en música (1983).

¹⁶Esta nueva terminología puede también ser aplicada al análisis de la música del pasado, lo que equivale a realizar una lectura contemporánea de los clásicos.

ciones musicales existe isomorfismo entre la representación y el objeto [representado]... (1983: 75).

El concepto de isomorfismo puede ser aplicado también a una música no referencial o "absoluta". El isomorfismo no referencial se presenta, por ejemplo, cuando describimos música usando una terminología intersensorial. En efecto, es apropiado el uso de esta terminología cuando la música posee una relación isomórfica con el dominio no-acústico de donde dicha terminología proviene.

Es importante notar la naturaleza estructural del isomorfismo; en el caso de la representación, la música no se asemeja literalmente a los objetos que representa, sino que, como Kivy mantiene, se asemeja estructuralmente,

...con los elementos apropiados situados en relaciones apropiadas... Terceras paralelas pueden representar un desplazamiento paralelo [de dos caminantes, por ejemplo]... (1983: 76-77).

Esta idea es apropiada también en el análisis de la música no referencial, como veremos más adelante.

La música como un fenómeno expresivo y de expresión

El enfoque referencial de Kivy es insuficiente para abordar la música en un sentido amplio debido a la coexistencia de niveles tanto expresivos como de expresión en música. Recordemos que la música puede ser expresiva de un contenido emocional y puede representar cosas o situaciones, pero ella también existe sin ser expresiva de un contenido emocional específico —sólo de la emoción en sí misma, como mantiene Eduard Hanslick (1957: 24)— ni representar nada específico. Los enfoques referencial y absoluto del análisis musical son complementarios en el estudio de la expresión musical (ver Meyer, 1956: 1).

De acuerdo a la idea de expresividad cognitiva mantenida por Kivy (1980: 26), la expresividad de la música se basa en nuestra capacidad para *reconocer* emociones representadas en música, no en nuestra capacidad para sentirlas. Del mismo modo, es posible mantener que nuestra comprensión de la música se basa en nuestra capacidad para reconocer propiedades y comportamientos icónica y convencionalmente presentes en música. El auditor percibirá estas propiedades y comportamientos según lo que ellos signifiquen para él.

Las preguntas son: ¿Es la música expresiva y representativa de propiedades y comportamientos "ajenos" a ella o es que posee dichas propiedades y comportamientos? ¿Pueden ser *plasticidad y agilidad*, por ejemplo, propiedades intrínsecas de la música o son representaciones de naturaleza sinestésica y estructural? ¿Qué es *figura* en música? ¿Constituyen los términos *expansión, autonomía y crecimiento* comportamientos reales de la música o son otra representación estructural? ¿Puede la música ser o estar *nerviosa*? ¿Cómo puede la música *rodear, calmar o perder*? Estas preguntas pueden ser sintetizadas en la pregunta ya mencionada: ¿La música expresa una propiedad o es expresiva de una

propiedad? Una revisión crítica de la terminología empleada en el análisis de la obra de Alcalde proporcionará algunas claves para responder a estas preguntas.

Figura, término tomado del dominio visual, es usado con frecuencia en el análisis de la partitura, es decir, durante nuestra percepción visual de la música. La *figura*, cuando es escuchada, es a menudo llamada *gesto*, término que une a la dimensión espacial de *figura* la dimensión temporal del movimiento. El uso de estos términos puede corresponder a lo argumentado por Kivy en su tesis de la cualidad animística y antropomórfica de nuestra percepción (1980: 58). Sin embargo, *figura* no tiene necesariamente una connotación antropomórfica, en este caso puede ser entendida como sinónimo de *diseño* o *trazo*; un *diseño* que no es expresivo de ninguna idea referencial, es más bien expresión de sí mismo.

Plasticidad, un término del dominio físico, está asociado con la cualidad flexible de la materia. En la obra analizada, el término *plasticidad* no se refiere tanto a una cualidad del sonido en sí mismo sino que a una cualidad de una estructura de sonidos. Es una organización de sonidos la que expresa *plasticidad* debido a su capacidad de cambio rápido de dirección sin desintegrarse como tal¹⁷. De este modo la música, concebida como evento y no como objeto, no está siendo *expresiva* de plasticidad, ella *es* plástica, está expresando lo que es. Con su tesis del contorno en expresión musical, Kivy reconoce la propiedad sinestésica de la música y le otorga a esta propiedad la función de representar emociones. Sin embargo, la propiedad sinestésica de la música se manifiesta también no funcionalmente, al expresar la música sus propias cualidades.

Expansión es un término asociado con la propiedad de los elementos de crecer y ocupar más espacio. En la obra analizada, *expansión* es un término utilizado para indicar un *crecimiento* de dos componentes de la *figura* inicial, los saltos ornamentales (a) y (c). En su *crecimiento*, dicha *figura* ocupa un territorio sonoro que originalmente estaba desocupado. Esta es una *expansión* interna y externa, pues la *figura* ocupa un ámbito interno de alturas no usado previamente e incorpora un ámbito externo de alturas que expande sus límites originales. En este caso, la *figura* se expande ella misma y por lo tanto *expresa expansión*. En el caso de una música referencial esta *expansión* podría representar algo más allá de la música; en este caso no representa nada más que el concepto de *expansión* en sí mismo y lo que ello signifique para el auditor.

Autonomía es un concepto que indica independencia y auto-gobierno de seres y cosas. En la obra analizada, el concepto de *autonomía* es usado para indicar la presencia aislada de los elementos (a) y (c) de la *figura* inicial X. Si estos elementos ornamentales de X están también presentes en la ausencia de

¹⁷Según Alcalde, al continuar el proceso de expansión de la figura inicial "las notas se iban a salir fuera del clarinete", por lo que había que amoldar la expansión de la figura dentro de los límites del instrumento. Para Alcalde esta plasticidad es una "función manipulativa" que el compositor reconoce al contacto con los materiales más que una propiedad intrínseca de ellos (González: 1988).

X, ellos poseen entonces *autonomía* respecto a X. Siendo (a) y (c) elementos autónomos, la música *expresa autonomía* con ellos.

Nerviosismo es un estado emocional, por lo tanto es sólo atribuible a seres humanos y animales. De este modo, como Kivy mantiene, la música no *expresa nerviosismo* sino que es *expresiva de nerviosismo*. Ella es *expresiva de nerviosismo*, de acuerdo a esta interpretación, por su semejanza icónica con un comportamiento tenso e inquieto. Como Kivy mantiene, "...el movimiento rítmico del cuerpo humano en todo tipo de expresión emotiva es reflejado y reconocido por la música" (1980: 55). Si la música puede ser *expresiva de nerviosismo* ella puede ser también *expresiva de tranquilidad*, y esto sucede en el ejemplo analizado.

Agilidad es un concepto kinestésico que indica capacidad de movimiento múltiple y rápido. En la obra analizada, el término *agilidad* es usado para indicar una propiedad derivada de la *plasticidad* de la *figura* inicial, la que se manifiesta durante la sección ornamental *autónoma*. Nuevamente la música encarna las propiedades que expresa. La música es *ágil* y por lo tanto *expresa agilidad*. En este caso está envuelta la ejecución que debe ser *ágil* para producir una música *ágil*. Al contemplar la música fuera de la partitura, como proceso y no solamente como objeto, nuevos interrogantes filosóficos se unen al análisis musical. Estos interrogantes apuntan a la naturaleza de la música como una entidad imaginaria o como una entidad "física", como veremos a continuación.

De acuerdo a R.G. Collingwood, citado por Nicholas Wolterstorff, una melodía existe como tal cuando solamente es una melodía en la cabeza del compositor,

[1]os sonidos hechos por los intérpretes y escuchados por la audiencia, no son la música, son sólo un medio por el cual la audiencia... puede reconstruir por sí misma la melodía imaginaria que existió en la cabeza del compositor (1980: 42-43).

La categoría de cosa imaginada dada por Collingwood a la música es criticada por Wolterstorff, quien establece una distinción entre "...aquello que es una interpretación de algo y aquello que es interpretado" (1980: 35). Esta distinción se basa en el análisis de las propiedades que una obra musical y su interpretación tienen. Haber sido compuesta por Schoenberg, señala Wolterstorff, es una propiedad de *La Noche Transfigurada*, pero no de ninguna interpretación de *La Noche Transfigurada*. Por otro lado, ocurrir en cierto momento y lugar es una propiedad de una interpretación de *La Noche Transfigurada* pero no de *La Noche Transfigurada* en sí misma. Wolterstorff enfatiza esta idea afirmando que al escuchar una sinfonía uno escucha dos cosas a la vez, la sinfonía y una interpretación de ella (1980: 41). De este modo, existe una diferencia entre la interpretación de algo y aquello que es interpretado; aquello que es interpretado posee una existencia que está más allá de su interpretación¹⁸.

¹⁸El aplauso de la audiencia al final de la interpretación de una obra es entendido como una aprobación de la interpretación y por consiguiente, de los intérpretes. Sin embargo, también puede ser entendido como una aprobación de la obra y por consiguiente, del compositor.

Es difícil determinar el lugar de existencia de la música. Del mismo modo que el ser humano no existe solamente como entidad física o espiritual sino que como ambas entidades, la música existe tanto en la mente del compositor como en los gestos del intérprete y en los oídos de la audiencia. La dependencia de una música *ágil* de la *agilidad* de su interpretación, por ejemplo, ejemplifica la dependencia del "alma" de la música —su existencia imaginaria—, de su "cuerpo" —su interpretación—.

La interpretación musical plantea nuevos problemas en el estudio de la expresión musical. El estado anímico del intérprete, por ejemplo, influye en la carga expresiva de la música interpretada, el intérprete se expresa a través de su interpretación. Este aspecto de la expresión musical no es abordado al estudiar la música como objeto, como un documento escrito. La tradición occidental es una tradición letrada y sus premisas están basadas en la palabra escrita más que en la palabra hablada. Este artículo está inmerso en dicha tradición, sin embargo, al develar las limitaciones del análisis notacional, se hace manifiesta la necesidad de explorar el dominio de la "palabra hablada" —de la interpretación musical— en el estudio de la expresión musical.

Sumario y conclusiones

La fuerza cambiante de la tradición artística europea ha sido para los compositores chilenos un necesario punto de partida en su desarrollo musical, tal tradición constituye una herencia ineludible para un compositor occidental. Los compositores chilenos, al igual que muchos compositores latinoamericanos, se han nutrido de una tradición artística universal (europea) más que nacional o regional. Este universalismo de los compositores latinoamericanos del siglo xx puede dividirse en tres etapas: una etapa inicial de imitación —legado de los siglos anteriores—, una etapa intermedia de asimilación, y una etapa culminante de renovación.

La imitación y asimilación de la música docta europea en América Latina creó un universalismo dependiente entre los compositores latinoamericanos de mediados del siglo xx. Estos compositores participaron del movimiento internacionalista de música contemporánea de postguerra, movimiento fuertemente anti-tonal. Sin embargo, el universalismo practicado en América Latina desde la década de 1950 ha sido más la asimilación de técnicas seriales, aleatorias y electrónicas desarrolladas en Europa que la renovación de ellas. Superadas las etapas de imitación y asimilación, de aceptación o rechazo incondicional de postulados estéticos, se observa entre los compositores chilenos de fines de este siglo una relación crítica con la tradición artística europea. Estos compositores discuten lo que dicha tradición les ofrece y la manera en que ella puede ser integrada a su práctica musical¹⁹.

Después de haber sido imitada y asimilada, la tradición artística europea

¹⁹Para un análisis de la posición estética de los compositores chilenos durante la década de 1980, véase González, 1990: 148-169 y 351-366.

tiende a ser renovada en América Latina, esta renovación responde a un sentimiento de universalismo independiente imperante entre los compositores chilenos de fines del siglo xx. Este nuevo universalismo sitúa al compositor latinoamericano como parte de un todo formado por una música docta creada en el mundo entero. La tradición musical europea es ahora desarrollada y renovada tanto dentro como fuera de Europa, ella constituye una herencia común para los compositores contemporáneos. El rápido acceso a la gran cantidad de información disponible en el mundo contemporáneo y el sólido desarrollo alcanzado por las instituciones musicales chilenas durante el presente siglo son factores que están en la base de este universalismo independiente, un universalismo alcanzado también en la interpretación, investigación y difusión musical en Chile.

La música docta compuesta en América Latina pertenece tanto a una sociedad y cultura universal —occidental— como particular —naciones latinoamericanas—, ella puede ser estudiada en relación a uno, otro o ambos aspectos. La integración de la musicología con las humanidades y las ciencias sociales hace posible el desarrollo de tales estudios. El estudio de los aspectos universales de la música latinoamericana es realizado utilizando herramientas de uso universal procedentes, por ejemplo, de la filosofía, la estética y la musicología. El análisis crítico del marco teórico empleado es, sin embargo, ingrediente indispensable en dicho estudio.

La música docta ha sido tradicionalmente estudiada usando un análisis notacional y estructural. El análisis de la expresión musical ha jugado un rol secundario en tales estudios. Sin embargo, el examen del lenguaje empleado en el análisis estructural de la música pone en evidencia la existencia de una dimensión expresiva latente en dicho análisis. Este hecho ha sido comprobado en el análisis de *Off the top* de Andrés Alcalde, al destacar los aspectos expresivos de la obra y considerar sus aspectos estructurales como vehículo de la expresión.

La música es *expresiva* de y *expresión* de ciertos fenómenos. Es *expresiva* de emociones y *expresa* propiedades acústicas y no acústicas. La música puede ser *expresiva* de emociones porque ella puede imitar la emoción expresada por la voz y el gesto humano —el comportamiento expresivo del hombre—. La música *expresa* propiedades acústicas porque ella es expresión de sí misma. La música puede *expresar* propiedades no acústicas al imitar isomórficamente tales propiedades. De este modo, la música es *expresiva* de propiedades de la emoción humana y *expresa* propiedades propias o representadas²⁰. La música puede ser percibida y estudiada desde todas estas perspectivas. Expresión referencial y absoluta existen juntas y están ligadas por una terminología común en el análisis musical.

²⁰Del mismo modo que la propiedad señalada por la música no es necesariamente despertada en el auditor, la emoción señalada por la música no es necesariamente la emoción despertada en él. Esta es la dimensión cognitiva de la expresividad musical.

La terminología analítica empleada en el análisis de la música tonal está llena de connotaciones animísticas y antropomórficas. Por otro lado, la terminología empleada en el análisis de la música post-tonal es menos antropomórfica, está más relacionada con propiedades y comportamientos de cosas y seres en general que del ser humano en particular. La mayor presencia de adjetivos sinestésicos y estructurales que expresivos en el análisis de la música post-tonal reflejan este fenómeno.

La música posee dos niveles de pre-existencia: uno cultural y el otro metafísico. Las convenciones expresivas presentes en la música demuestra su pre-existencia cultural. La "posibilidad latente de ser" de cualquier estructura sonora le otorga a la música su pre-existencia metafísica. Componer es *iniciar* a la existencia una estructura sonora latente basándose en recursos técnicos y expresivos ya *iniciados*. El compositor sólo puede *iniciar* una estructura sonora que posea rasgos expresivos y técnicos similares o derivados de aquellos culturalmente pre-existentes. Contrariamente a lo mantenido por Levinson, una estructura sonora no puede haber sido *iniciada* antes de lo que fue, por su dependencia de los recursos técnicos y expresivos culturalmente disponibles. Sin embargo, ella puede ser *iniciada* o *reiniciada* después de su momento histórico original, como lo demuestra la reposición del estilo compositivo del siglo XVIII durante la década de 1920, la persistencia del romanticismo durante el siglo XX en América Latina y la reposición del post-romanticismo en Europa y Estados Unidos desde la década de 1970. La relación entre la obra y su preexistencia cultural —o contexto histórico musical— influye en su valoración estética y artística. Tal valoración está a su vez influida por la red semiótica de significados y significantes en la que está inmerso el sujeto que realiza la valoración.

Una amplia y variada terminología procedente de un campo semántico no acústico es usada en el análisis y descripción de la música post-tonal. Las distintas corrientes del análisis estructural no siempre reconocen este fenómeno porque ellas no han examinado sus propios supuestos. Las razones lingüísticas dadas por Kivy para explicar este fenómeno, la "pobreza de adjetivos" del campo semántico de la acústica, no agota el problema. En efecto, lo apropiado del uso de una terminología no acústica en el análisis musical sugiere la existencia de una dimensión no acústica en la naturaleza misma de la música. Esta dimensión ya fue reconocida por los griegos, como el significado de la palabra *mousike* lo revela.

De acuerdo a Lewis Rowell, la palabra *mousike* es usualmente explicada como un derivado del término colectivo "musas", dadoras de inspiración y patronas de las artes (1983: 38). Las artes griegas incluían cuatro géneros poéticos, dos géneros gramáticos, danza, y canto coral. También incluían historia y astronomía. Por lo tanto, como señala Rowell, *mousike*,

...ocupaba un territorio más ancho que el que ocupa en la civilización moderna, uniendo verso, danza, actuación, ritual, liturgia, especulación cósmica, y otras ramas del saber con el dominio del sonido (1983: 38).

El uso de una terminología no acústica en el análisis de la música post-tonal revela la existencia de un territorio musical amplio también hoy día. Dicha terminología nos lleva a describir la música como si estuviéramos describiendo propiedades y comportamientos de un dominio ni acústico ni temporal. La descripción de cualidades materiales y espirituales y de estados psicológicos, fisiológicos y biológicos proveen la terminología musical contemporánea. La dimensión no acústica de la música, reconocida por los griegos y ratificada por los primeros cristianos, es evidente hoy día en su descripción analítica.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra, Gustavo. "El 'Leit Motiv' en la obra de Alfonso Leng". *Revista Musical Chilena*, xiv, N° 70, 1960, pp. 48-67.
- Carpentier, Alejo "América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música" en *América Latina en su Música*. Isabel Aretz ed., México: Siglo veintiuno editores, 1987, pp. 7-19.
- González, Juan Pablo. Entrevista a Andrés Alcalde. Santiago, diciembre 23 de 1988 (grabación).
- . "Artistic Heritage, Folk Tradition, and Pop Influence in Latin-American Contemporary Music: The Chilean Case". Tesis de Maestría, Universidad de California: Los Angeles, 1989, 151 pp.
- . "Chilean Musicians, Discourse of the 1980's: A Collective Poetics, Pedagogy, and Socio-aesthetics of Art and Popular Music". Tesis Doctoral, Universidad de California: Los Angeles, 1990, 460 pp.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Cambridge: Hackett, 1978.
- Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. Morris Weitz ed., Gustav Cohen trad., Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1957 (primera edición alemana 1854).
- Jéldrez, Alexis. "Alcalde al Municipal!". *El Mercurio. Revista del Domingo*, septiembre 27 de 1987, pp. 16-17.
- Kivy, Peter. *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Levinson, Jerrold. "What a musical work is". *The Journal of Philosophy*, LXXVII, N° 1, enero 1980, pp. 5-28.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
- Riesco, Carlos. "Obras chilenas presentadas en la temporada de conciertos 1987". *Revista Musical Chilena*, xli, N° 168, 1987, pp. 83-101.
- Rowell, Lewis. *Thinking About Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1983.
- Torres, Rodrigo. "Andrés Alcalde: un nuevo compositor chileno". *Revista Musical Chilena*, xxxii, N° 142-144, 1978, pp. 113-124.
- Williams, Joseph M. "Synaesthetic Adjectives: A Possible Law of Semantic Change". *Language*, 11, 1976.
- Wolterstorff, Nicholas. *Works and Works of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980.