

**ADAP**

Departamento de Promoción y  
Difusión  
J.F.F.F.

## LOS REFERENTES DE LA MUSICA POPULAR UNA ALTERNATIVA PEDAGOGICA

### PONENCIA

Area: Didáctica y Pedagogía de la Música Popular

Presentado por:  
Rocío Cárdenas Duque

Cali, noviembre de 1989

### INTRODUCCION

Esta ponencia pretende dar a conocer los fundamentos de lo denominado por mí ANALISIS REFERENCIAL, cuyos elementos constitutivos son los referentes: que consisten en figuraciones o grupos modélicos comunes a los diferentes géneros folclóricos populares en América y el Caribe.

Estos diversos referentes insertos en los tres planos fundamentales de la estructura musical -planos rítmico, melódico y armónico- han sido aplicados en mi actividad pedagógica como eslabones músico-afectivos de rápida asimilación y a su vez como pivotes de la creatividad.

Los referentes se tornan emisores cohesionadores del mensaje musical interamericano estimulando el conocimiento de las diferentes manifestaciones de nuestra cultura musical americana.

Con ello damos pie a la investigación de nuestros antecedentes musicales, de su síntesis cultural y, de la toma de conciencia de dichos antecedentes de la enseñanza musical.

## LOS REFERENTES MUSICALES. UNA PROPUESTA PARA LA PRACTICA PEDAGOGICA Y EL ANALISIS MUSICAL

### 1.1 LA OBRA DE ARTE PORTADORA DE REFERENTES

El principio creador del arte se manifiesta de dos maneras: en primer lugar, como creación práctico espiritual, es decir, como resultado de la actividad creadora de la imaginación que construye modelos imaginales de la vida. Esto crea la forma interior del arte, el modo de concretización imaginal de su contenido.

En segundo lugar, como creación práctico material, es decir, como especie particular del trabajo, construye portadores materiales del contenido artístico. Esto crea la forma externa, la propia carne material de las imágenes artísticas(1).

De esto se deriva el aspecto creador del arte en su estructura. Sus aspectos cognoscitivo y de orientación de valores, caracterizan ante todo el contenido y solo afectan su forma en la medida en que la estructura imaginal de ésta se deriva de las particularidades del contenido. Aquí precisamente entra en escena la energía creadora del arte. Ella continúa la labor, iniciada por el conocimiento y la valoración, de transformación del contenido artístico en forma artístico-imaginal interna del arte y lleva este proceso hasta el nivel de la forma externa, de la encarnación material. Y aquí, en esta órbita externa del sistema artístico, el aspecto creador del arte se encuentra con un componente estructural

(1) Kagan, "La estructura de la forma artística". En: Criterios, No. 3-4, Julio-diciembre 1982, p. 33.

INADAP

Departamento de Promoción y

Difusión

JEFE

de éste: el semiótico, gracias al cual la forma material adquiere carácter **sígnico y función comunicativa**(2).

De acuerdo a lo anterior y teniendo en cuenta que música es un sistema de comunicación de información estética que se transmite mediante el sonido(3), entraremos a definir los términos sistema y comunicación según los postulados de la lingüística contemporánea.

Ferdinand de Saussure propuso como uno de los elementos definidores de sistema una estructura que solamente aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos reduciéndolos al mismo sistema de relaciones(4).

Por esto reafirmamos que la música obedece a este concepto de sistema y se comporta como tal cuando diversos fenómenos rítmicos, tímbricos, melódicos y armónicos se han reducido a un mismo sistema de relaciones sonoras. Para nuestro caso, consideraríamos que dos fenómenos diversos de ese gran sistema musical que son la obra académica y la obra folclórica, los hemos comparado entre sí reduciéndolos a un mismo sistema de relaciones, el del análisis referencial.

Conforme a los parámetros comunicativos, el sistema hace comprensible y comunicable una situación originaria musical. Haciéndola comprensible, el sistema la hace comparable a otras situaciones(5) de esta índole. De ahí que una obra musical podamos hacerla comprensible y comunicable -situación originaria- y, haciéndola comprensible, el mismo sistema en que está inserta la hace comparable a otra obra -otra situación comunicativa-.

De esta forma, dos situaciones musicales son comprensibles y comparables entre sí por el propio sistema único musical.

(2) Op. cit., p. 34.

(3) Olavo, Alen. "Conferencia". 1986.

(4) Eco, Umberto. "La estructura ausente". 1975. p. 67

(5) Op. cit., p. 68.

Este sistema único musical, podemos pensarlo como un suprasistema del cual se desprenden las músicas de los diferentes países como sistemas que a su vez contienen configuraciones como subsistemas(6).

De ahí que identifiquemos como suprasistema el sistema musical universal del cual se desprende como sistema la música colombiana que a su vez contiene configuraciones de subsistemas en el folclor y en las obras académicas

En un estado de sistema no hay términos absolutos sino relaciones de dependencia mutua(7) por esto Hjemlev define la estructura como una entidad autónoma de dependencias internas(8)

Por estas razones podríamos colocar en una situación sistemática comunicativa la obra académica de los compositores graduados y al mismo tiempo el género folclórico

Respecto de la estructura o sistema agrega Eco que esta es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista(9) de tal forma que con el modelo construido de la obra musical, en virtud de operaciones nos permitirían uniformar fenómenos diversos de la obra académica bajo un único punto de vista que en nuestro caso correspondería al del género folclórico o bien establecer esas operaciones simplificadoras solamente sobre la obra folclórica o popular para deducir de ésta sus referentes.

Por lo tanto, todo el fundamento sistemático aquí planteado consiste en elegir las presuntas constantes como objeto único y fin último de la investigación de la obra musical -análisis musical-, punto de llegada para nuevas contestaciones. Es el tener a mano una hipótesis sobre lo idéntico para profundizar en el estudio unificado de lo diverso(10).

(6) Markiewicz, Henry. "El proceso literario a la luz del estructuralismo y del marxismo". En: "Criterios", No. 3-4, Julio diciembre 1982, p. 15.

(7) Ricoeur, Paul. "La estructura, la palabra, el acontecimiento". En: Lingüística, p. 106.

(8) Op. cit., p. 107.

(9) Eco, Umberto. Op. cit., p. 68.

(10) Op. cit., p. 67.

Nos reafirmamos en el fundamento lingüístico del análisis semiótico al considerar que la obra constituye un sistema sígnico específico que a su vez se inserta en un sistema sígnico separado, para lo cual tendremos en cuenta a la obra musical como sistema sígnico específico inserto en la música, sistema sígnico separado.

Estos sistemas sígnicos en su estructura linguamorfa/estructura interna o contenido/, considerando a la obra como un sistema binario de lenguaje(11), por la relación significante-significado que conllevan los signos. Los signos se definen como tales en su relación de oposición a todos los demás signos del mismo nivel y en sí mismos como una diferencia meramente inmanente. Es en este sentido como Saussure distingue el significante y el significado(12); de ahí que el significante apunte a la forma, envoltura externa de la obra, en tanto que el significado alude al contenido o significación simbólica, esta sería su significación interna.

La obra musical como sistema sígnico específico, inserto en la música, sistema sígnico separado, conlleva en su estructura signos musicales que en su relación de oposición a todos los demás signos del mismo sistema emiten significados o referentes. Estos significados o referentes los hemos encontrado bajo una simbología caribeña y latinoamericana por extensión, que denominaremos referentes y que serán el punto de partida para el análisis referencial.

El significado como diferencia meramente inmanente nos ha servido como punto de apoyo en la búsqueda de nuevos referentes(13).

## 1.2. Los referentes

Aluden al significante y al significado dentro de la obra. Al significante, en tanto apuntan a la forma, a su envoltura externa. Al significado en cuanto aluden al contenido o significación simbólica.

(11) Szabolcsi, Miklós. "Los métodos modernos del análisis de la obra". p. 28.

(12) Ricoeur, Paul. Op. cit., p. 107.

(13) En el caso de la obra en análisis.

De ahí que nos apoyamos, para describir la función que los referentes cumplen dentro de la obra, en dos planos de significación: el plano del significante y el plano del significado. De tal manera, según nuestras posibilidades de argumentación analítica, colocaremos a los referentes en estos planos para explicar su función comunicativa.

Creemos que, la cercana relación que demos al referente dentro del plano del significante, dará como resultado una descripción o análisis de la forma, y la cercana relación que demos al referente dentro del plano del significado dará como resultante una descripción o análisis del contenido.

Podemos situar a los referentes, según el nivel de significación, en una relación más cercana a alguno de los dos planos, y ésto, muy vinculado al conocimiento que tengamos acerca del valor significante de los distintos referentes; así, dicho valor significante queda en manos del intérprete -en este caso, nosotros-. Mientras más profundo sea nuestro conocimiento del referente en sus múltiples manifestaciones comunicativo-simbólicas, más complejo será nuestro argumento en cuanto a su valor significante estando más cercanos también al análisis del contenido de la obra, en cuya complejidad se expresan los semantemas artísticos(14).

Los referentes son las constantes(15) extraídas del ritmo como unidades secuenciales temporales expresadas en: códigos, signos, patrones modélicos rítmicos, figuraciones melódicas, secuencias armónicas y todos los elementos que desprendidos de la forma hacia el contenido tengan un valor significante -acorde a nuestra búsqueda en lo caribeño y latinoamericano- por lo cual nos remiten a un referente o significado.

Dichas constantes han sido halladas por mí en diferentes géneros folclóricos de América y el Caribe.

(14) Sabouk, Saba. "Los sistemas expresivos y comunicativos del arte". En: Criterios, No. 5-12, diciembre 1984, p. 251.

(15) Escogidas como objeto único y fin último de la investigación.

**IADAP**  
Departamento de Promoción y  
Difusión  
JEFE

Siendo así, estas constantes o referentes nos están remitiendo a lo caribeño, a lo latinoamericano, y a lo hispánico a través del análisis referencial.

## 2. EL ANALISIS REFERENCIAL

Llamamos análisis referencial(17) a los procedimientos que emplearemos para el trabajo necesario de descomposición y distinción de elementos constructivos y, de manera general, diremos que consisten en el modo de abordar aquí el estudio de la obra partiendo de lo que, por consecuencia, llamamos referentes, los cuales vamos a identificar como caribeños, latinoamericanos e hispánicos.

Expresaremos los componentes estructurales de la obra utilizando los siguientes conceptos para su análisis referencial(18):

2.1 **Evento:** Sección discursiva amplia, equiparable al motivo gramatical y al período del análisis musical tradicional.

2.2 **Conjuntos de significación:** Partes integrantes del evento equiparables a las oraciones gramaticales y a las frases del análisis tradicional.

2.3 **Subconjuntos de significación:** Partes constructivas del conjunto equiparables a los antecedentes y consecuentes de la oración gramatical y a las preguntas y respuestas del análisis tradicional.

2.4 **Formantes:** Elementos estructurales de los subconjuntos, equiparables a las palabras en la sintaxis gramatical y a los motivos en el análisis tradicional.

- (16) Esta denominación y su conceptualización obedecen a los planteamientos de la gramática generativa que Argellers León propone en su trabajo titulado "Para un acercamiento a la obra musical (A lápiz de Manuel Henríquez), sobre el cual tuvimos varias charlas explicativas.
- (17) Para la terminología empleada hemos recurrido al trabajo de Idalberto Suco Campos titulado "De la estructura al hecho que evoca su objeto" En: "Música", No. 58, mayo-junio 1977 Casa de las Américas, pp. 18-27.
- (18) León, Argellers. "Entrevista". 1986.

2.5 Sonema: Pequeña unidad que hace parte de los formantes, asociada al sema o unidad semántica mínima dotada de sentido, que el lenguaje da a la palabra pero que nosotros adjudicamos a cualquiera de las unidades pequeñas de significación musical. A diferencia del sema, que en el lenguaje está compuesto por varios sonidos, el sema o sonema musical puede estar constituido por un solo sonido(19) ya que sus particularidades intrínsecas lo cargan de posibles significados; de esta manera, sus peculiaridades de timbre, registro, duración y altura le dan diferentes sentidos según el lugar que ocupe -posición contextual- en el espacio musical. Se añade a esto, la función que el sonido desempeña dentro de la sintaxis musical.

El sema musical pueden constituirlo uno a varios sonidos y es en él como sonema en donde empieza a referirse el sentido o significado de los componentes de la obra; estos sonemas serían entonces los mínimos referentes de significación, ellos constituirían la base del semantema(20) artístico musical.

Buscamos los referentes apoyándonos en el ritmo, debido al papel primordial que ejerce en la estructura formal de la obra convirtiéndose en su armazón o envoltura externa por lo cual le es imprescindible. No sucede lo mismo con los planos melódico y armónico que se encuentran jugando otro papel respecto de la forma, un poco más alejados de ella y más cercanos al contenido; estos dos planos toman parte de la forma, no le son imprescindibles.

El ritmo y sus formantes estructurales, imprescindibles a la forma, conhesionan el decurso melódico armónico a través del sistema.

Creemos que en nuestros géneros populares elaborados bajo códigos tradicionales de escritura, melodía y armonía, el ritmo y sus formantes le son definitivos al andamiaje estructural; sin ellos, este se desplomaría.

(19) Sabouk, Saba. Op. cit. p. 250.

(20) Todo lo contrario de lo que sucede en muchas obras elaboradas bajo otros códigos, llamados contemporáneos, en las cuales cada plano actúa independientemente e incluso se pueden combinar y entremezclar según le interese al intérprete por indicación del compositor.

Otra cualidad se añade al papel primordial del plano rítmico en la estructura formal, y es el de sus propiedades intrínsecas comunicativas por medio de las cuales el ritmo por sí solo expresa o explícita de manera inmediata una relación significante-significado, emitiendo un mensaje, conduciéndonos a un referente. Esta cualidad no la poseen los otros dos planos melódico y armónico del sistema, los cuales funcionan dentro de la obra y su contexto formal unitario, en tanto insertemos en ellos el plano rítmico, ya que sin éste, ellos solo mostrarían una parte de su papel comunicativo debido a sus cualidades tímbricas y de altura -quedando de lado la duración-. Podríamos imaginarnos una obra solamente con su esqueleto rítmico; este podría interpretarse, por ejemplo, con instrumentos de percusión. Más no podríamos concebirla sin él; los sonidos y armonías quedarían en el vacío, perderían su sostén, dialogarían en la monotonía perdiendo su significado.

La estructura de la obra musical, en este sentido de un todo, como ya dijimos, elaborado en un código históricamente valuable, queda, por convergencia funcional de diferentes factores, integrada en tres planos: rítmico, melódico y armónico y aun cuando el plano rítmico ejerce un papel primordial como cohesionante de la forma, los otros dos planos también se hacen constituyentes de ella, expresándose a la vez, junto a la elaboración figurativa de las duraciones, ritmo, en su contenido.

Ya de entrada, al abordar la lectura de cualquier obra -su análisis- se nos presentan ante nosotros estos tres planos manifiestos en la envoltura formal, con sus respectivos contenidos.

### 3. ESPECIFICIDAD DE LOS REFERENTES

De estos tres planos, insertos ya en las nociones conocidas de forma, hemos de desglosar las figuraciones o grupos modélicos en los cuales se expresa el contenido. Pero, esta operación tan simple a primera vista, se torna en compleja red de significantes cuando la llevamos al análisis. Aquellas figuraciones o grupos modélicos que extraemos de esta estructura formal, debido a su evidencia, puesto que podemos vi-

sualizarlas por la escritura musical. conllevan un carácter sígnico en cuanto van ligadas al contenido y es aquí en este plano en donde se nos plantean infinitas interrogantes que a su vez nos ofrecen iguales posibilidades de resolución, entre las cuales hubimos de encontrar aquellas que contenían los referentes de la música popular caribeña y que por consecuencia nos remitieron a los referentes de la música popular latinoamericana.

#### 4. LOS REFERENTES DE LA MUSICA POPULAR

En el plano rítmico de varios géneros músico-danzarios caribeños y latinoamericanos encontré, por ejemplo, una figuración o grupo modalítico llamado por mí referente güiro(21).

##### 4.1 Referente güiro



Este referente pude detectarlo en forma auditiva, pero también es reconocible en la escritura musical (partitura).

El referente güiro tiene un carácter sígnico polivalente, debido al entorno efectivo caribeño y latinoamericano -que tomamos de su contenido- el cual se inscribe en lo caribeño y latinoamericano por presentarse en los siguientes géneros músico-danzarios de nuestros territorios, ejecutado con los siguientes instrumentos:

Por el güiro, en la guaracha puertorriqueña.

Por las maracas, en el son cubano.

Por las maracas, en la cumbia colombiana.

Por la guacharaca, en el paseo vallenato colombiano.

**IASAP**

**Departamento de Promoción y  
Difusión  
JEFE**

(21) Debido a su ejecución reiterada con el güiro o con instrumentos de la misma familia.

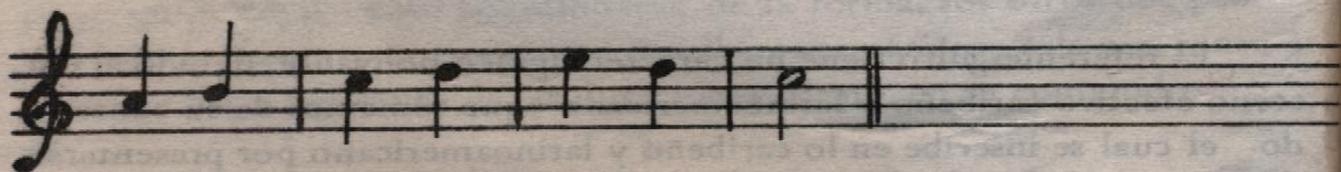
Por la carrasca, en la música de carrilera.

Por la carrasca, en el bambuco de chirimía.

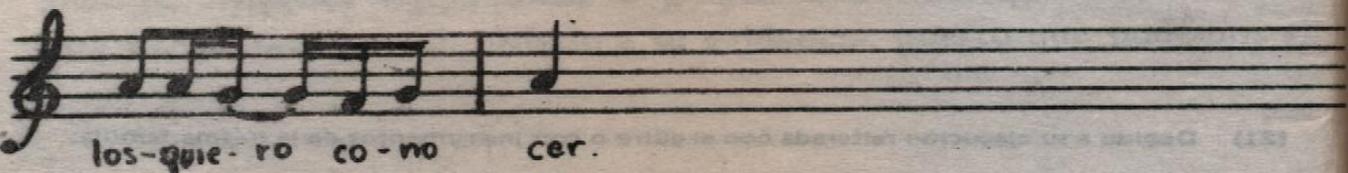
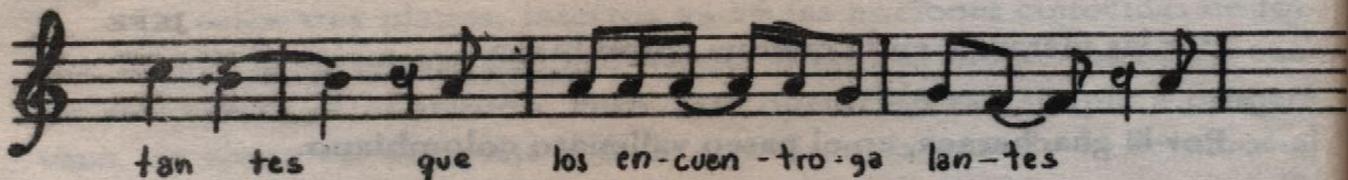
Por el güiro, en la salsa.

Voy a demostrar como este referente güiro, hallado en el plano rítmico, de los géneros caribeños y latinoamericanos que enumeré, se desplaza al plano melódico de los mismos. Aparece este referente ejecutado por instrumentos melódicos, o, por la voz cantada, pero no de manera reiterativa como en el plano rítmico, sino formando parte de las frases rítmico melódicas como podemos observarlo en los recuadros de los siguientes ejemplos:

GUARACHA DUERTORRIQUEÑA "EL CAÑON"



Son Cubano "SON DE LA LOMA"



Cumbia Colombiana "LA POLLERA COLORA"

Ay! al son de los tam - bo - res e - sa - re - gra - sea -  
 ma - ña

The musical notation consists of three staves in 2/4 time. The first staff contains the melody with lyrics 'Ay! al son de los tam - bo - res e - sa - re - gra - sea -'. The second staff continues the melody with lyrics 'ma - ña'. The third staff shows a double bar line, indicating the end of the piece.

Paseo vallenato "LA HAMACA GRANDE"

com - pa - dre la - món com - pa dre - la - món

The musical notation is on a single staff in 2/4 time. It features a melody with lyrics 'com - pa - dre la - món com - pa dre - la - món'.

A su vez, este mismo referente puede aparecer en el plano armónico, como podemos observarlo ejecutado en la guitarra acompañante del son tocado por el Trío Matamoros.

Así como en el caso del son cubano de los Matamoros, aparece este referente ejecutado en el plano armónico por la guitarra, de igual manera, en otros géneros populares, aparece ejecutado con otros instrumentos como efecto armónico contrastante, tal como lo reconocemos en las trompetas al aparecer acompañando las piezas de salsa.

Vemos como la estructura musical está construida a base de la traslación de los distintos referentes de un plano a otro y de un instrumento musical a otro, es decir, la estructura de cualquier obra musical está dada por una interrelación de referentes. -interrelación referencial-

## BIBLIOGRAFIA

**ECO UMBERTO**

1975. La estructura ausente. Edit. Lumen, Barcelona.

**KAGAN, MOISEI.**

1982. La estructura de la forma artística. En CRITERIOS Nos. 3-4. Edit. Casa de las Américas-UNEAC La Habana.

**LEON, ARGELIERS.**

1984. Para un acercamiento a la obra musical (A Lápiz, de Manuel Henríquez). En: PAUTA, Vol. III, No. 9. Edit. Letras cubanas. La Habana.

**MARKIEWCZ, HENRYE.**

1982. El proceso literario a la luz del estructuralismo y del marxismo. En CRITERIOS Nos. 3-4. Edit. Casa de las Américas-UNEAC. La Habana.

**RICOEUR PAUL.**

1974 La estructura, la palabra, el acontecimiento. En: LINGUISTICA. Edit. Pueblo y Educación. La Habana.

**SABOUK. SABA**

1985. Los sistemas expresivos y comunicativos del arte. En CRITERIOS Nos. 5-12. Edit. Casa de las Américas-UNEAC. La Habana.

SZABOLCSI, MIKLOS. 1985. Los métodos modernos del análisis de la obra. En: Textos y contextos. Edit. Arte y literatura. La Habana.

SUCO CAMPOS,  
IDALBERTO 1976. De la estructura al hecho que evoca su objeto. En: MUSICA No. 58. Edit. Casa de las Américas. La Habana.

**IASAP**  
Departamento de Promoción y  
Difusión  
JEFE