

Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la *clave*¹

3. Los lados de las claves *

Luis Ferreira

El propósito de esta serie de trabajos es divulgar a la comunidad avances y resultados del proyecto de investigación que realizo en el IIET/DGEArt acerca de las músicas afrolatinoamericanas: la utilización de un tipo de patrones rítmico-tímbricos conocidos como *claves*, *maderas*, *cáscaras* y *levadas*. La bibliografía sobre el tema, tanto en el campo de la investigación como en el de la educación musical es muy amplia y variada y el tema ha recibido atención analítica reciente en Argentina (Valles *et al.*, 2017) además de ser tema de referencia en educadores y músicos populares en géneros afrolatinoamericanos como la rumba, el son, el candombe, el samba entre otros. En este tercer texto abordaré la interrelación de este tipo de patrones con la estructura armónica y formal de la composición y/o arreglo musical, y la fraseología melódica. Los análisis y comparaciones incluirán referencias a investigaciones sobre el samba brasileiro, permitiendo sugerir cómo los mismos principios de organización subyacen y orientan cognitivamente a músicos, compositores y arregladores.



Tamboresim de Escola de Samba. A la izquierda golpe tapado (el dedo mayor de la mano izquierda asordina el parche). A la derecha, golpe abierto (dedo mayor libera el parche).

La habilidad de lo que se conoce como “estar en clave” comprende un específico aspecto en la música cubana y la salsa que es el “lado” y el concepto de “dirección” de

¹ El uso no comercial de los contenidos del presente artículo es libre y gratuito en el respeto a la ley Nro. 11.723, manteniendo la mención de la fuente y el derecho de autor. Su reproducción total o parcial con fines comerciales está prohibida sin la autorización del autor o del Instituto de Investigación en Etnomusicología.

la clave (Jackson 2010; Cruz *et al.*, 2004a; Yen Yeo y Miller *apud* Horn y Sheperd, 2014). Anotado la clave de son de cinco golpes en dos compases, el compás con tres golpes es denominado “lado 3”, también llamado fuerte por la fuerza anticipatoria del segundo y tercer golpes; por su parte, el compás con dos golpes es el “lado 2-3”, llamado débil ya que resuelve y disipa la energía en el quinto golpe, constituyendo ambos lados una dinámica crucial de la salsa (Yen Yeo *apud* Horn y Sheperd, 2014: 727).

El etnomusicólogo Peter Manuel advierte las connotaciones de este formato *ostinato* de dos compases, abierto/cerrado, sincopado/no-sincopado, señalando “la concepción de estos patrones como estructuras generativas subyacentes a todo ritmo compuesto de ostinatos de dos compases” (Manuel, 1998:129; trad. L.F.). Se encuentran entonces dos lados asimétricos, cada uno con un sentido particular de tensión/distensión, llamado/respuesta, suspensión/apoyos. El ciclo puede estar relacionado al entramado de la música o de una canción tanto del lado 3-2 como del 2-3, ordenado respecto a la forma de la canción en compases impar-par como puede verse en las siguientes figuras (Fig. 9 y 10).

Fig. 9. Patrón de clave 3-2 en el son y la salsa.

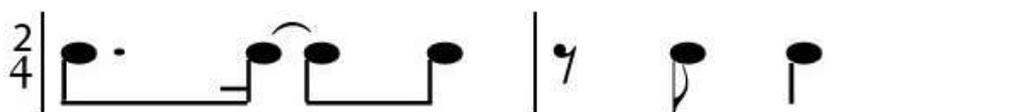


Fig. 10. Patrón de clave 2-3 en el son y la salsa.



Aún sin haber encontrado un estudio estadístico exhaustivo, la tendencia que parecería mayoritario en los arreglos y composiciones de salsa es el uso del lado 2-3 de la clave; de acuerdo a Leymarie “la más común, en el son y en la salsa, es la clave ‘de 2/3’,” mencionando luego, como variantes “la clave ‘de 3/2’,” entre otras (Leymarie, 2005:37-38). Esta tendencia al lado 2-3 de la clave también ha sido advertida en particular para la parte de estribillo e improvisación del son, denominado *montuno* (Valcárcel Gregorio, 2016). En suma, la clave 2-3 es presentada, en varios manuales didácticos consultados, sino como la más común, al menos de igual uso que la 3-2

(Díaz, 1983; Sülsbruck, 1986; Goines y Ameen, 1990; Malabe y Weiner, 1990; Olivero, 1991; Mauleón, 1993; Genton, 2000; Cruz *et al.*, 2004a, 2004b; Vergara Gómez, 2009; Jackson, 2010).

Retomando la atención a la organización polirrítmica, la preponderancia de la clave 2-3 ocurre conjuntamente con la importancia sonora e impulso resolutivo de la orquesta hacia el primer tiempo (primer “pie” en la terminología musicológica convencional) del compás del lado 2, correspondiente a un silencio en el patrón de clave. Como mostraré más abajo, hay una tendencia a que otros patrones enfatizan la co-metricidad *en y alrededor* del inicio de ese lado. Además, ese primer tiempo fuerte (a la vez que silencioso en el instrumento clave) coincide con el avance y apoyo del pie del bailarín masculino mientras retrocede y apoya el pie contrario femenino en el baile de pareja tomada.² Para el músico, tocar el lado 2 de la clave implica la percepción sinérgica del apoyo literal del peso del pie en el primer tiempo del compás de ese lado, coincidente con dicho silencio de la clave; es parte del patrón si se lo percibe y piensa en términos no monódicos y sonoros sino como una totalidad;³ en el movimiento corporal más sintético, hay un balance entre los apoyos alternantes de los pies, siendo el otro apoyo coincidente con el primer golpe de clave del lado 3, constituyendo un fundamental aspecto corporal de la dinámica de la performance musical, dimensión sobre la cual el historiador Paul Gilroy (2001[1993]: 162) ha llamado enfáticamente la atención para el estudio de la música del Atlántico Negro. En forma general, Richard Middleton (1993) plantea una teoría del gesto y el ritmo para la comprensión de la música popular.

La preferencia por la distribución asimétrica interna a este tipo de patrones, entre una zona co-métrica y otra contra-métrica, que modula rítmicamente a otros patrones, especialmente los melódicos, es, sugerentemente, otro aspecto del principio cultural mencionado en el texto anterior. Este aspecto consiste, por una parte, en que *alrededor* del compás del lado 2 del patrón de clave, la rítmica de la melodía (y otros instrumentos) tiende a las corcheas (o negras si se anota en 4/4) coincidiendo, por tanto, con el primer pie de ese lado, el primer y/o el segundo golpe de clave de ese lado, y hasta una corchea antes del primer pie. Por otra parte, la estructura melódica (y de otros instrumentos) tiende a las síncopas *alrededor* del compás del lado 3 de la clave, incluso

² Véase a respecto de la relación entre patrones musicales y patrones básicos de alternancia de pies en el baile, el análisis de Gerstin (2010) comparando el Caribe y África Occidental.

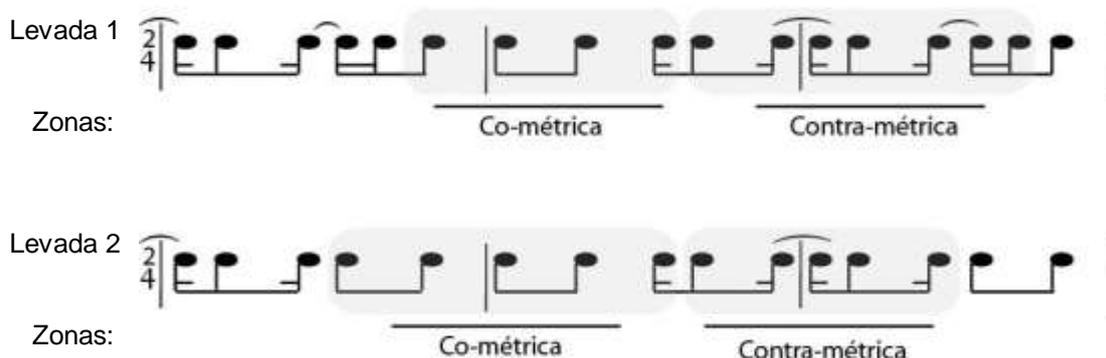
³ Coincidiendo con lo que Agawu (1986: 72; 76; 79-80) señala como una retórica del tiempo fuerte silencioso en la música de África Occidental.

“partes” del patrón para referirme a la relación entre patrones simultáneos en zonas definidas.⁵

En el presente trabajo, al igual que hace Sandroni (1996) en su análisis de los cambios en los patrones del samba carioca, la referencia a la contra-metricidad y al grado de contra-metricidad es en relación al patrón de métrica básica o apoyo de los pies en la marcha, denominado *marcação*.⁶

En el proceso de la *poiésis* y del arreglo musical se dispone el lado del patrón clave según la estructura rítmica de la melodía y de la armonía creada por el compositor, o mejor, compone desde el movimiento de la clave, explícita o implícitamente. Este principio de tendencias contra-métrico/co-métrico (o sincopado/no-sincopado en la nomenclatura convencional) es mantenido en los arreglos instrumentales y el coro (por ejemplo, en los estribillos o montuno del son, en el llamado-y-respuesta del samba).

Fig. 13. Dos ejemplos de patrones de *levada* de samba mostrando las zonas co- y contra-métricas.



Mientras tanto, los cantantes solistas toman mayor libertad y pueden frasear silábicamente en síncopas extendidas incluso sobre la zona co-métrica, aspecto que en forma más general Acosta advierte respecto al son cuando afirma que “sus componentes rítmicos evolucionan hacia un predominio inusitado de la síncopa, ausente en la rítmica africana y en la música litúrgica afrocubana” (Acosta, 2014: 64). La observación permite sustentar tanto el carácter transformativo y dinámico de la música de la diáspora, apuntado por Gilroy (2001[1993]), como el innovativo, por Kazadi wa

⁵ En un trabajo anterior caractericé el grado de *contra-metricidad relativa* inter-patrones en el caso del candombe afrouruguayo (Ferreira, 1995), entre las cuales se encuentra la relación de cada patrón con la estructura métrica homóloga a la euro-occidental: la alternancia del apoyo de los pies en la marcha, tratada como un patrón más.

⁶ Véase Anku (2000) respecto a los pies (*beats*) y Gerstin (2010) respecto a la danza y los pasos básicos.

Mukuna (1997). Este aspecto expresivo en el son, más los principios que hemos visto (la funcionalidad referencial de la línea-de-tiempo y su articulación en un núcleo del hacer musical), ha sido advertido también y analizado en el caso del *samba* de Rio de Janeiro. En efecto, el trabajo de Carlos Sandroni da cuenta de la tendencia a la estructuración melódica en torno a un patrón recurrente explícito, que “no es una figura rítmica fija, sino un patrón que se puede realizar como tal, en un ostinato estricto, o si no, funcionar como lo que Arom llama de *ostinato à variations*”, tocado en los patrones de la guitarra, el cavaquinho y el tamborim (Sandroni, 1996; trad. L.F.; Arom, 2001[1991]: 213).

Estos patrones de *levada* del samba,⁷ al igual que los de clave cubanos, tomando la conceptualización de Arom para la música centroafricana, tienen características morfológicas de “alta imparidad” – escasos o nulos pares de notas que dividan en mitades exactas el ciclo – y por tanto de asimetría – configurando dos cuasi-mitades, una co-métrica y otra contra-métrica respecto a cualquier organización isométrica regular del ciclo total (Fig. 13). Hay sambas cuya melodía y secuencia armónica responde más a la zona co-métrica, mientras otros a la contra-métrica, similarmente a lo que sucede en la música cubana con los “lados” de la clave.

En la música cubana y la salsa, como observé más arriba, la tendencia al lado 2-3 es, de acuerdo a Manuel, “uno de los principios básicos de la clave[:] la tendencia a acentuar los tiempos fuertes solo en el lado “2” [...], eludiendo los demás” (Manuel, 1998: 142; trad. L.F.); es decir, los patrones rítmicos del tema melódico y de los arreglos se configuran en torno al patrón de referencia (con las mencionadas libertades del solista tanto en el samba como en el son). Sin embargo, a mi ver Manuel, al igual que otros estudiosos, queda apegado sesgadamente a la división en compases de la escritura, en vez de advertir cómo se organiza la melodía (y otras líneas instrumentales) en zonas, contra-métrica y co-métrica, por encima de las barras de compás.

En el próximo trabajo, abordaré las conexiones, afinidades y adaptaciones de ciertos principios en torno a este tipo de patrones en los flujos del Atlántico Negro Sur, mostrando la relación alternante entre la estructura del patrón de referencia subyacente de clave y las distintas secciones de la forma musical del son-montuno o la salsa.

⁷ Kazadi wa Mukuna (1979) identifica dos patrones principales en el samba, uno en un compás de 2/4 (3+3+2) y el otro en dos compases de 2/4, con correspondencias con el área cultural bantú de Angola.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo. 2014. “De los complejos genéricos y otras cuestiones”; “Una pelea cubana contra la salsa”. En: *Otra visión de la música popular cubana*, pp. 42-81, pp. 121-131. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- ANKU, Willie. 2000. “Circles and time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music”. En: *Music Theory Online*, Vol. 6, No. 1.
- AROM, Simha. 2001. “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral” [1991]. En: Cruces, Francisco (edit.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- CRUZ, Tomás; MOORE, Kevin; GERALD, Mike; FIOL, Orlando. 2004a. *The Tomás Cruz Conga Method. Volume I. Beginning. Conga Technique as Taught in Cuba*. New York: Mel Bay Publications.
- CRUZ, Tomás; MOORE, Kevin; GERALD, Mike; FIOL, Orlando. 2004b. *The Tomás Cruz Conga Method. Volume II. Intermediate. Essential Cuban Conga Rhythms*. New York: Mel Bay Publications.
- DÍAZ, Pedrito. 1983. *Percusión Afro-Latina*. Barcelona: Antoni Bosch.
- FERREIRA, Luis. 1995. “La música de las llamadas de tambores afroargentinos: una aproximación a sus características estructurales formales”. En: Ruíz, Irma; García, Miguel A. (edit.), *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica*, pp. 172-188. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- GENTON, Daniel. 2000. *Les tumbaos de la Salsa*. Paris: Éditions Musicales Françaises.
- GILROY, Paul. 2001. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência* [1993]. São Paulo: Editora 34.
- GOINES, Lincoln; AMEEN, Robby. 1990. *Afro Cuban Grooves for Bass and Drums*. Nueva York: Manhattan Music Inc.
- HORN, David; SHEPHERD, John. 2014. *Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. IX, Genres of Caribbean and Central and South American Origin*. London, New York: Bloomsbury.
- JACKSON, Dr. Greg. 2010. *Congas Full Circle. A Part of the Synergy Method Series*. USA: Inner3; CreateSpace Independent Publishing Platform. Consultado 20/04/2018: [<https://www.createpace.com/>]
- LEYMARIE, Isabelle. 2005. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal.
- MALABE, Franck; WEINER, Bob. 1990. *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*. New

- York: Manhattan Music Inc.
- MANUEL, Peter. 1998. "Improvisation in Latin American Dance Music. History and Style". En: Nettl, Bruno, Russell, Melinda (edit.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, pp. 127-147. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MAULEÓN, Rebeca. 1993. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music Co.
- MIDDLETON, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". En: *Popular Music*, Vol. 12, (2): 177-190.
- MUKUNA, Kazadi wa. 1997. "Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora". En: *Black Music Research Journal*, 17(2): 239-250.
- OLIVERO, Omar. 1991. *El Tambor Conga*. Caracas: FUNDEF-OEA.
- SANDRONI, Carlos. 1996. "Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937". En: *Revista Transcultural de Música*, Nro. 2.
- VALCÁRCEL GREGORIO, Marcos Manuel. 2016. "Las claves rítmicas de la música cubana". En: *La Percusión Popular de Cuba: sus instrumentos y sus ritmos*. Create Space Independent Publishing Platform. Accesado 22/03/2019: [<http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>]
- VALLES, Mónica; PÉREZ, Joaquín; MARTÍNEZ, Isabel C. 2017. "La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas". En: Romé, Santiago (coord.), *1er Congreso Internacional de Música Popular, Epistemología, Didáctica y Producción*, pp. 370-380. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- VERGARA GÓMEZ, Jesús; SCHLÄPFER, Cyrill. 2009. *El Arte de la Percusión Cubana*. Lucerna: Shriill Music – Editorial Mundial de Música SMP.
- VURKAÇ, Mehmet. 2012. "A Cross-Cultural Grammar for Temporal Harmony in Afro-Latin Musics: Clave, Partido-Alto and Other Timelines". En: *Current Musicology*, No. 94 (Fall), pp. 37-65.

* Como citar este artículo:

FERREIRA, Luis. 2021. "Los lados de las claves". En: *Serie Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la clave*. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, 2021. Disponible en [<https://www.buenosaires.gov.ar/cultura/ensenanzaartistica/instituto-de-investigacion-etnomusicologia/producciones/etnomusicologia>]