

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

7. Dirección y lado de la clave*

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.



“Sección rítmica” de son-montun. De izquierda a derecha: bajo eléctrico, piano, tumbadoras, bongó (y campana de aguante), timbaletas. II Encuentro de músicos percusionistas, Caracas. Foto del autor, 1993.

Este séptimo texto inicia una tercera entrega que apunta a aspectos metodológicos de este proyecto de investigación. Se dará cuenta en el presente texto de avances producidos en la investigación sobre procedimientos musicológicos para distinguir entre

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.

lado de la clave, como caracterización morfológica, y dirección de la clave, en tanto principio dinámico en la música, es decir, principio relacional con las unidades dinámicas del fraseo melódico y del sistema tonal. El avance intenta superar la frecuente indistinción de la forma descriptiva y equivalente con el que lado y dirección se presentan en manuales, guías y estudios musicológicos que se limitan a constatar el fenómeno.

Analizaré entonces una orientación cognitiva y principio estético concerniente al entramado entre las “zonas” y en dónde ocurre la resolución melódica/armónica, siendo esto último indicativo de cuál es la “dirección de la clave”. Tomaré el patrón básico de *guajeo* del piano o teclado en el *son* cubano ya que permite mostrar exactamente que la identificación de los lados del patrón no es equivalente a la identificación de la dirección de la clave, es decir, del direccionamiento musical en relación al patrón de clave. Por ejemplo, el *guajeo* con el patrón rítmico básico mostrado, puede responder tanto a la dirección 3-2 como a la 2-3, dependiendo para ello del patrón de tensión-resolución armónico (Fig. 26).

Fig. 26. Relación del patrón rítmico de *guajeo* con la resolución armónica y los lados de la clave.

The figure illustrates the relationship between the guajeo pattern, harmonic resolution, and the side of the key signature. It is divided into two parts: 3-2 clave and 2-3 clave.

3-2 Clave:

- Clave 3-2:** 2/4 time signature. The melodic line consists of a dotted quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note.
- Armonía:** I (tónica) | IV (subdom.) | V (dom.) | IV (subdom.) | I (tónica)
- Guajeo:** 2/4 time signature. The rhythmic pattern is a dotted quarter note, eighth note, quarter note, and half note.
- Zonas:** The guajeo is divided into two zones: *Co-métrica* (the first two notes) and *Contra-métrica* (the last two notes).

2-3 Clave:

- Clave 2-3:** 2/4 time signature. The melodic line consists of a dotted quarter note, followed by an eighth note, a quarter note, and a half note.
- Armonía:** V (dom.) | IV (subdom.) | I (tónica) | IV (subdom.) | V (dom.)
- Guajeo:** 2/4 time signature. The rhythmic pattern is a dotted quarter note, eighth note, quarter note, and half note.
- Zonas:** The guajeo is divided into two zones: *Co-métrica* (the first two notes) and *Contra-métrica* (the last two notes).

En el primer caso tenemos el guajeo en la dirección 3-2 porque la resolución armónica en el acorde I, tónico, es sobre el lado 3-2. En el segundo caso la resolución armónica es sobre el lado 2-3, por tanto la dirección es 2-3.

El análisis de Mehmet Vurkaç (2012) es valioso por su caracterización de los lados de estos patrones de línea-de-tiempo, superando los modelos previos que se caracterizaban en base a la barra de compás, como el reproducido por Peter Manuel (1998), entre un compás con tres golpes y otro de dos. Vurkaç identifica y distingue una “parte interior” de otra “parte exterior” (*inner part, outer part*) de un patrón dado, correspondiendo a lo que aquí denomino respectivamente “zonas” de “co-metricidad” y de “contra-metricidad” de los patrones, siendo mi interés la interrelación con el entramado polirrítmico. Sin embargo, no considero productivo denominar “interna” y “externa” a esas partes cuando, tanto en el samba como en el son y la salsa, hay composiciones cuya resolución armónica ocurre en la zona co-métrica (que sería la parte externa), mientras en otras composiciones ocurre en la contra-métrica (que sería la parte interna). El foco de Vurkaç puesto exclusivamente en la relación de contra-metricidad (o sincopación) – “[t]his leaves the offbeatness–regulative aspect of clave as the sole focus of the present article” (Vurkaç (2012: 39) – surge de las diferencias planteadas por el análisis de los patrones de referencia brasileros y caribeños, haitianos en particular, y sin dudas el modelo que propone es superador respecto al modelo de barra de compás en la caracterización de las claves cubanas. No obstante, acaba por no dar cuenta en discernir la dirección de la clave que, reitero mi argumento, no surge solamente de la morfología del patrón *por separado*, sino de la relación de la morfología con la fraseología melódica (relación tensión/distensión): la dirección del fraseo melódico del canto o de la improvisación, la resolución de la tensión armónica si se utilizan instrumentos tonales y secuencias de armonía tonal. Finalmente, ¿qué se entiende por estar del (o ir al) lado 2 o del lado 3? No es solamente la cuestión de la tendencia (simplificada) a que la rítmica co-métrica de la melodía esté del lado 2 mientras que la contra-métrica esté del lado 3, sino de la relación tensión/distensión, de qué lado la melodía resuelve, “cae”. La percepción se

ve facilitada atendiendo a la tensión/resolución armónica, es decir, de qué lado se encuentra el acorde de resolución de una secuencia.²

Según el percusionista francés Daniel Genton (2005: 19), el concepto de lado o dirección habría surgido por necesidad a partir de las orquestaciones de música popular y de jazz. Esto es evidente, por ejemplo, en una sección de canción de 8 compases, donde el primer compás coincide con el lado 3-2 y la resolución armónica ocurre en el séptimo compás o en el primero de la siguiente sección, entonces la canción estará en la dirección 3-2. Inversamente, si la resolución armónica ocurre en el octavo compás, la canción estará en la dirección 2-3. Se trataría por tanto más que de una gramática subyacente, de una orientación cognitiva consciente, discutida y debatida en caso de dudas entre los músicos como he podido observar etnográficamente.

En ausencia de una estructura armónica tonal, como sucede en muchas rumbas y congas con solo canto y percusión, puede percibirse la dirección por el lado de la clave donde ocurre el punto de resolución de la frase melódica, correspondiente al punto axial en la conceptualización de los estudios musicológicos africanos y afroamericanos. En efecto, Kubik (1984, 1994; también citado en Pérez Fernández, 2007), distingue los puntos inicial (*starting point*) y axial (*pivot point*), siendo este último entendido por Nketia como el punto que delimita el ciclo o tramo temporal (*time span*) de un patrón cíclico de línea-de-tiempo (Nketia, 1982[1975]: 125-126).

Décadas antes de la musicología africana, Carlos Vega (1941) desarrolló las nociones de pares de puntos en su producción de la fraseología como herramienta de análisis, identificando un compás capital y un compás caudal cuyo punto de inicio correspondería, sugestivamente, al punto axial.³ La identificación de estos puntos y compases, unidades dinámicas del concepto de frase a las cuales remite la realidad de la experiencia musical, como señala Enrique Cámara “permite a quien se ejercita en ella acostumbrarse a discriminar los rasgos ‘superficiales’ de los ‘estructurales’” (Cámara de

² Como fue mostrado en otro texto de esta serie con el análisis de un *son montuno*, el acorde de tónica I tiende a estar del lado 3-2 en la canción o *guía*, mientras que en el *montuno*, sección de alternancia solista-coro, el acorde de resolución está del lado 2-3.

³ Dicha comparación excede los objetivos y límites de este trabajo. Además, sería también extremadamente interesante comparar esos abordajes con el análisis en motivo inicial y final en la semiótica generativa de Philip Tagg (1982).

Landa, 2014: 59). En tal sentido, la fraseología (dirección) y la morfología (orden de las zonas de co- y contra-metricidad) de una melodía definen la dirección de la clave.

En este punto quiero avanzar una reflexión sobre el sentido del “punto axial”, o “cabeza” del “compás caudal” en la fraseología de Vega, al que refiero como resolución, en sintonía, por un lado, con lo escrito por el maestro cubano Marcos M. Valcárcel Gregorio (2016): “[l]a coincidencia rítmica del ritmo musical con la clave rítmica o el descanso o reposo de la frase musical, determinan la manera en que va la clave rítmica, de cómo se coloca”; por otro, con el concepto de Punto de Tiempo Regulador (*Regulative Time Point*) de William Anku (2000) en la musicología africana. De mi experiencia tocando en *cuerdas* de tambores de candombe (bandas de percusión) o tocando el bajo en conjuntos menores con percusión, canto y otros instrumentos (guitarra y/o teclado, metales), una evidencia es la conciencia práctica compartida entre músicos acerca de puntos específicos del patrón cíclico equivalente a la clave (*maderas* en el candombe), donde concurren un sentido de resolución melódica, de conclusión o cierre de figuras en la improvisación de la percusión, así como de resolución de la armonía tonal. Esta conciencia práctica aparece expresada oralmente a veces comparativamente (por ejemplo, con respecto a la clave cubana) o por medio de onomatopeyas, canturreando la rítmica de la canción o de una figura de la percusión.

Una conocida onomatopeya de tambor de candombe es “borocotó, chas-chás”,⁴ donde “tó” corresponde al “punto axial”, “punto pivote” o “punto final” del análisis musicológico, punto de resolución, reposo o descanso. La onomatopeya en cuestión tiene correspondencias de similitud con un “motivo musical” pero, sobre todo, con el concepto de unidades dinámicas; a la vez también se encuentran importantes diferencias: procedimiento oral y gestual, el “tó” es apoyo enfático y silencioso del pie del músico en la marcha, parte de un esquema corporal de movimiento de alternancia al caminar. Es respecto a esta doble “representación” – sonora-onomatopéyica y gesto corporal – que registré modalidades de análisis musical “nativo”: los puntos de inicio y final de una frase, cómo se entrelazan entre sí distintas figuras cíclicas identificando puntos de

⁴ Esta onomatopeya es antigua y aparece documentada en una caricatura del Carnaval de Montevideo en 1895 (Alfaro, 1998: 211).

coincidencia o de entrelazamiento y entrada en los “agujeros” que deja cada figura.⁵ El término “representación” precisa aún de una doble tachadura, debido a que onomatopeyas y gestualidades son constitutivas del hacer musical y no externas a ellas, son significantes encarnados en la misma producción sonora-musical.

En suma, se trata de orientaciones cognitivas, corporales y afectivas, de conocimientos en el pleno sentido fenomenológico del ser-capaz-de (Ferreira, 1999: 121-122). Además de la “clave”, como mapa cognitivo, las onomatopeyas aparecen análogas (pero no homólogas) al prerrequisito que señala Theodor Adorno de la “correcta” lectura de la partitura.⁶ Sin dudas, esto último requiere de mayor profundización y ampliación, pero en principio respondería al señalamiento de Koffi Agawu (1995) en su crítica a la construcción del “ritmo africano” por la musicología occidental – y por los nacionalismos étnicos agregaría Paul Gilroy (2001[1993]) – en términos de encontrar y enfatizar solamente diferencias, sin dar cuenta de las similitudes, tensión epistemológica colonial que requiere del estudio crítico de la cultura.

⁵ La noción de “agujero” es compartida entre muchos de los músicos de tambor de candombe afrouruguayo con quienes toqué y/o conversé, y coincide *exactamente* con la planteada por la musicología africana. En efecto, como mencionado en otro texto de esta serie, Kazadi wa Mukuna indica que “cada patrón contiene agujeros que proveen ‘receptáculos’ para otros patrones...” (Mukuna 1997: 242; trad. L.F.).

⁶ Citado por Lucero (2008).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi. 1995. "The Invention of 'African Rhythm'." En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, N° 3, pp. 380-395.
- ALFARO, Milita. 1998. *Carnaval - Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización - Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- ANKU, Willie. 2000. "Circles and time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music". En: *Music Theory Online*, Vol. 6, No. 1.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2014. "De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica". En: *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, compilado por Enrique Cámara de Landa, 57-86. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- FERREIRA, Luis. 1999. *Las llamadas de tambores: comunidad e identidad de los afromontevideanos*. Tesis de Maestría en Antropología Social. Universidad de Brasília, s/p.
- 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.
- KUBIK, Gerhard. 1984. "Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung". En: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, vol. 11: 57-102.
- KUBIK, Gerhard. 1994. *Theory of African Music*, Vol. 1. Wilhelmshaven (Alemania): Florian Noetzel Verlag.
- LUCERO, Guadalupe. 2008. "La *New Musicology* y la deconstrucción de la «música absoluta»". En: *Revista Argentina de Musicología*, N° 8, pp. 111-123
- 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.
- 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.

- NKETIA, Kwabena J.H. 1982. *The music of Africa* [1975]. London: Víctor Gollancz.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A. 2007. “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”. En: *Revista Transcultural de Música*, Nro. 11.
- TAGG, Philip. 1982. “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”. En: *Popular Music*, Vol. 2 (Theory and Method), pp. 37-67.
- 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.
- VEGA, Carlos. 1941. *La música popular argentina. Canciones y danzas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina.
- 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.

* FERREIRA, Luis. 2021. “Dirección y lado de la clave”. 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.gob.ar/cultura/ensenanzaartistica/instituto-de-investigacion-etnomusicologia/producciones/etnomusicologia>]