

# LAS CLAVES RÍTMICAS DE LA MÚSICA CUBANA

## El Problema de la Clave.

MARCOS MANUEL VALCÁRCEL GREGORIO

*Tomado del libro "LA PERCUSIÓN CUBANA, SUS INSTRUMENTOS Y SUS RITMOS"*

Cualquier músico que quiera interpretar la música popular cubana se encontrará con un problema cardinal: deberá conocer y aprender las claves rítmicas que la rigen y su utilización.

Cuando se habla de clave, se deben diferenciar dos conceptos: las Claves como instrumento idiófono de percusión y las claves rítmicas como "llaves" o patrones a partir de los cuales se derivan sistemas rítmicos, que constituyen diversos géneros populares o folclóricos.

En este breve estudio se intenta explicar cómo se relacionan las claves rítmicas con distintas frases melódicas; cómo se coloca una clave rítmica con relación a una melodía dada y cómo a partir de ahí se subordina el sistema rítmico correspondiente al género popular o folclórico que se desea interpretar. Conocer esto es imprescindible.

No obstante, deseo aclarar que por lo complejo y versátil del asunto no pretendo dar definiciones, ya que a lo largo de mi carrera profesional he sido testigo de discrepancias fraternales entre percusionistas o músicos cubanos de reconocido prestigio que en determinadas melodías, músicas o arreglos, no se han puesto de acuerdo sobre cómo se coloca una clave rítmica. Y es que el músico cubano siempre ha resuelto el problema de forma empírica aunque muy objetivamente, porque sin duda, en cualquier melodía cubana o afrocubana hay una clave rítmica implícita y de una manera, no de dos.

- 0 -

Todo sistema rítmico cubano o afrocubano funciona a partir de cómo va la clave rítmica, de cómo se coloca la clave rítmica a partir de una música dada.

Los instrumentos que ejecutan las claves rítmicas (las claves, los cencerros, las campanas o gangarrías y otros, etc. ) pueden estar o no presentes en un conjunto instrumental y sus ritmos pueden estar o no implícitos, pero independientemente de esto, cada músico del conjunto instrumental (pianista, bajista, percusionista, cantante, etc...) debe conocer cómo va, cómo se coloca una clave rítmica dentro de una frase melódica.

Primero está la melodía, luego la clave rítmica correspondiente al género de música que se quiere interpretar y después el sistema rítmico que se construye a partir de cómo va, de cómo se coloca la clave rítmica. Por lo tanto, todos los elementos, (melodía, clave rítmica y sistema rítmico derivado) están interrelacionados.

También se puede construir una melodía a partir de un sistema rítmico. Pero en este caso también es necesario conocer cómo colocar esa melodía a partir de la clave rítmica que está implícita en el sistema rítmico. Por eso comenzaré a explicar a través de algunos ejemplos.

# CLAVES RÍTMICAS DE LA MÚSICA CUBANA

CLAVE DE SON 3 - 2



CLAVE DE RUMBAS 3 - 2



CLAVE ABAKUÁ o ÑÁÑIGO



CLAVE NEGRA o AFRICANA



CLAVE ORIENTAL



CLAVE CAMPESINA



Como se puede observar hay, a mi modo de ver, hasta SEIS claves rítmicas diferentes, alrededor de las cuales se agrupan los sistemas rítmicos de muchos géneros populares y folclóricos y, cómo no, de las combinaciones de ambos.

### Ejemplo N° 1

#### CLAVE de SON 3 - 2

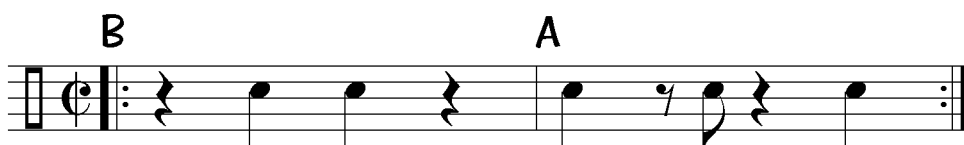


La clave rítmica más conocida y más común en la música popular cubana es la CLAVE DE SON. Esta tiene dos partes; la parte que pudiéramos llamar (A), que tiene tres golpes o acentos principales, y la parte (B), que tiene dos golpes o acentos principales.

Si se coloca así: (A – B), si va así en una melodía, se dice que está en posición 3 – 2. Pero según la frase melódica, también puede colocarse, o ir en forma de B – A, o sea, en posición de 2 – 3.

### Ejemplo N° 2

#### CLAVE de SON 2 - 3



¿Cómo se analiza una frase melódica para saber cómo va la clave rítmica, cómo colocarla?

En la música popular cubana las frases musicales tienen partes débiles y fuertes, compases con una fuerza rítmica mayor o menor. La 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. Así mismo, el llamado *cinquillo cubano*, a partir del cual se desarrolla la clave rítmica del SON cubano, tiene una parte sincopada –llamada fuerte-, y otra parte no sincopada –llamada débil-.

**Ejemplo N° 3**  
**Cinquillo cubano y Clave rítmica de Son.**

**CINQUILLO**

**CLAVE de SON en CONCORDANCIA con el CINQUILLO**

La alternancia rítmica FUERTE-DÉBIL (3 -2 ó A -B) que se produce, o viceversa, es necesario sincronizarla con los compases llamados fuertes o débiles de la frase melódica dada. Sin esta sincronía se produce una anarquía musical y rítmica que los músicos populares llaman *clave montada*, *clave atravesada* o *fuera de clave*. \*

Si analizamos el primer compás del ejemplo N° 3 vemos que su ritmo es sincopado, y el segundo compás tiene un ritmo regularizado o a tiempo. Así podemos comprobar que los golpes de la clave de SON coinciden coherentemente con la fuerza agógica de la síncopa del cinquillo en el primer compás y con los golpes a tiempo del segundo compás.

Ahora mostraré el ejemplo de otra forma:

**Ejemplo N° 4**  
**Cinquillo cubano con la clave montada o atravesada.**

**CINQUILLO**

**CLAVE de SON SIN CONCORDANCIA con el CINQUILLO**

En este caso la colocación de la clave rítmica de SON no es lógica porque no apoya la síncopa del primer compás. Entonces es cuando se dice que la clave está *montada* o *atravesada*.

\* González Rubiera, V. LA GUITARRA: SU TÉCNICA Y ARMONÍA.

Ahora analicemos algunas melodías conocidas y fijémonos en cómo va la clave rítmica en relación con el ritmo de la melodía o sus compases llamados *fuertes* o *débiles*.

### Ejemplo N° 5

“El Manisero”

Moisés Simons

The image displays four systems of musical notation for the piece "El Manisero" by Moisés Simons. Each system consists of two staves. The upper staff of each system contains rhythmic notation, where vertical stems with flags indicate the timing of notes, and rests are shown as vertical lines. The lower staff contains the corresponding melodic notation on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The notation is organized into measures by vertical bar lines. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody. The third system shows a more complex melodic passage with sixteenth notes. The fourth system concludes the visible portion of the score.

etc...

### Ejemplo N° 6

"Quiéreme mucho"

Gonzalo Roig

The first system of musical notation for Example 6 consists of two staves. The top staff is a vocal line in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The bottom staff is a piano accompaniment in common time, starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, F4, E4, D4, and C4. The next measure has a dotted quarter note G4 and a half note F4. The final measure has a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4.

The second system of musical notation for Example 6 consists of two staves. The top staff continues the vocal line with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bottom staff continues the piano accompaniment with a quarter rest, quarter notes G4, F4, E4, and D4. The next measure has a dotted quarter note G4 and a half note F4. The final measure has a whole note G4.

etc...

### Ejemplo N° 7

The musical notation for Example 7 consists of two staves. The top staff is a vocal line in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). It begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, F4, and E4. The next measure has a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The final measure has a quarter note G4, an eighth note G4 with a grace note, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The system ends with a double bar line and repeat dots. The bottom staff is a piano accompaniment in common time, starting with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The next measure has a dotted quarter note G4 and a half note F4. The final measure has a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Clave 2-3

etc...<sup>n</sup>

## Ejemplo N° 8

"La Tarde"

Sindo Garay

The image displays a musical score for the piece "La Tarde" by Sindo Garay. It consists of two systems of music, each with a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system is labeled "Clave 3-2". The vocal line begins with a whole rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure. The piano accompaniment starts with a whole note in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The score ends with the text "etc..."

En los ejemplos N° 5, 6, y 7, es fácil reconocer la coincidencia rítmica entre el ritmo de la frase melódica y la clave rítmica. Pero en el ejemplo N° 8 no es totalmente así, o sea, no debemos analizarlo con el mismo criterio. En este tipo de caso, en que las síncopas de la frase musical no coinciden con la parte A de la clave, debemos partir del criterio de que la clave rítmica comienza 3-2 ó A-B cuando la frase melódica "descansa" o tiene reposo, que constituye otra forma de evaluar el problema... En el ejemplo N°8 (también en los otros, pero en ellos la frase sincopada coincide con la parte A de la clave) se observa que la frase musical "descansa" o reposa en el 1º, 3º, 5º y 7º compases y precisamente en esos comienza la clave en posición 3-2 ó A-B, a pesar de que también hay síncopas en el 2º y 6º compás. Pero, repito, aquí nos acogemos al criterio del "descanso" o reposo de la frase melódica.



Hay un último aspecto del cual quiero hablar: **el PASE DE CLAVE**. A veces sucede que una frase melódica comienza con la clave 3-2 (o viceversa) y por el giro melódico hay que cambiar a la clave 2-3 (o viceversa) A esto, repito, se llama PASE DE CLAVE.

Entonces se hace la siguiente operación:

### Ejemplo N°11

#### PASE DE CLAVE

CLAVE 3-2                      PASE DE CLAVE                      CLAVE 2-3

etc...

Este llamado Pase de Clave no debe usarse abusivamente. Solo deberá realizarse cuando la clave rítmica cambie de sentido por un periodo prolongado o definitivo. Por uno o unos pocos compases no vale la pena cambiar la clave. Conviene analizar o intuir (cosa esta que se obtiene con la práctica) previamente en cada pieza musical, la oportunidad de utilizar el Pase de Clave.

- 0 -

Algunos músicos que aceptan estos principios, me han comentado que han encontrado piezas en que la clave rítmica puede entrar, puede ir, lo mismo 3-2 ó A-B que 2-3 ó B-A. Yo creo que, si esto es cierto, son muy pocos los casos y que siempre debe buscarse la correcta dirección de la clave rítmica, en un sentido o en otro. Lo que sí es cierto es que casi todos los montunos, mambos, guajeos, estribillos, coros, partes estas encontradas en piezas rápidas, de baile rápido, la clave rítmica va 2-3 ó B-A. ¡A romperse el coco!

Sirvan estas explicaciones como homenaje al fallecido percusionista Guillermo Barreto, amigo y maestro, que un día, jocosamente, se auto proclamó Presidente del Comité de Defensa de la Clave, ante los innumerables ejemplos de mal uso de la misma. De él aprendí parte de estas cosas.

Un consejo: Escuche y practique mucho. De la experiencia le llegará la intuición.

**Marcos Manuel Valcárcel Gregorio.**  
**La Habana, CUBA, 1952.**

Desde 1991 imparte clases de Percusión, Armonía y Práctica orquestal en el conservatorio “Mayeysis” de Vigo, España.

Estudió en la ESCUELA NACIONAL DE ARTE y en el INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE de La Habana. En este último fue profesor de percusión y música de cámara.

Desde 1972 hasta 1991 fue miembro de la Filarmónica Nacional de Cuba, llegando a ocupar los puestos de Tímpani solista y jefe de la sección de percusión.

Fue miembro además del “Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo” dedicado a la música contemporánea.

También fue profesor de los conservatorios habaneros “A. García Caturla”, “Amadeo Roldán”, “Guillermo Tomás” y Centro Nacional para la Enseñanza artística.

Su labor profesional abarca todos los géneros sinfónicos, clásicos así como populares. En España ha impartido cursos en diversos sitios como Cuenca, Mondariz, Matamá, Arganda del Rey, etc.

También ha participado en numerosas grabaciones y conciertos con la Filarmónica Nacional de Cuba, Carlos Núñez, “Cuchús” Pimentel, “Coral Casablanca”, “La Marabunta”, orquesta “Sintonía de Vigo”, Rodrigo Romaní, Juan Rivas, Alberto Conde, Carlos Castro, “El Combo del Malecón”, Mikis Theodorakis, Leo Brouwer, Compay Segundo, Zarzuela Nacional de Cuba, etc.

Ha escrito algunas obras para percusión: “Danzón para Dos”, “Afroimagen”, “Meta”, “Invitación”, “Conexión Coruxo” “Samba Matamá” “Hola Nejrito” entre otras.

Tiene publicado el libro “La Percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos”

Este pequeño ensayo está tomado de mi libro:

“La Percusión Cubana, sus instrumentos y sus ritmos”

MARCOS M. VALCÁRCEL GREGORIO

Telf. contacto: 986262891

Correo: [mmvalcarcel@yahoo.es](mailto:mmvalcarcel@yahoo.es)