

El *Móvil I* de Harold Gramatges

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Rafael Guzman Barrios

Universidad de las Artes, Ecuador
rafael.guzman@uartes.edu.ec

—

Recibido: 2 de octubre de 2019

Aprobado: 27 de enero de 2020

Cómo citar este artículo: Guzmán, Barrios, Rafael (2021). *El Móvil I de Harold Gramatges*. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 16(29). pp. 38-53. <https://doi.org/10.14483/21450706.17400>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>



El *Móvil I* de Harold Gramatges

Resumen

El presente artículo se propone analizar la obra *Móvil I* (1969) del compositor cubano Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008). Para alcanzar este propósito, implementé el modelo analítico de Molino-Nattiez, recurrí al uso de gráficos y tablas que me auxiliaron a valorar las macros y las microestructuras, y también me apoyé en otras herramientas como la teoría de conjuntos. Trataré de demostrar que el *Móvil I* continúa la tradición pianística cubana, a pesar de la incorporación de los nuevos recursos musicales de los 60.

Palabras clave

Gramatges; vanguardia; música cubana; análisis; móviles

Móvil I by Harold Gramatges

Abstract

This article aims to analyze the piece *Móvil I* (1969) by Cuban composer Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - Havana, 2008). To achieve this purpose, I implemented the Molino-Nattiez analytical model, and resorted to the use of graphs and tables that helped me to assess macro and microstructures; as well as other tools such as set theory. I will try to show that *Móvil I* continues the Cuban piano tradition, despite the incorporation of the new musical resources of the 60s.

Keywords

Gramatges; avant-garde; Cuban music; analysis; *Móviles*

Móvil I par Harold Gramatges

Résumé

Cet article vise à analyser la pièce *Móvil I* (1969) du compositeur cubain Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Havane, 2008). Pour atteindre cet objectif, j'ai implémenté le modèle analytique Molino-Nattiez, et j'ai eu recours à des graphiques et des tableaux qui m'ont aidé à évaluer les macro et microstructures ; ainsi que d'autres outils tels que la théorie des ensembles. J'essaierai de montrer que *Móvil I* perpétue la tradition du piano cubain, malgré l'incorporation des nouvelles ressources musicales des années 60.

Mots clés

Gramatges ; avant-garde ; musique cubaine ; analyse ; *Móviles*

O *Móvil I* de Harold Gramatges

Resumo

O presente artigo se propõe analisar a obra *Móvil I* (1969) do compositor cubano Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918 - La Habana, 2008). Para alcançar este propósito, implementei o modelo analítico de Molino- Nattiez, recorri ao uso de gráficos e tabelas que me auxiliaram a valorar as macro e micro estruturas e, também, me apoiei em outras ferramentas como a teoria de conjuntos. Tratarei de demonstrar que *Móvil I* continua a tradição pianística cubana, apesar da incorporação dos novos recursos musicais dos anos 60.

Palavras chave

Gramatges; Vanguarda; música cubana; análise; móveis

Pai kilkaska sug chasa suti Harold Gramatges

Maillalachiska

Kai mailla kilkaskapi ninakumi sug rurai kai watapi aun waranga iskun sugta. Iskun kaura sug iacha runa Harold Gramatges suti ruraska, llukaskasi achakakunata. Tupuchispa kilkanga sug kunaua allitukuspa ruraikunata apachingapa. Munaska iuiachinga. Sugta chungu watapikaugsaska.

Rimangapa ministidukuna

Chasa suti runa; kilkaska chasa ninaska; tutai Cuba suti llagtapi; tapuchii Kauai; Nukanchipa purichiduru

Introducción

La tradición pianística cubana comienza en el siglo XIX con figuras tales como Fernando Arizti (1828-1888), Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), Rafael Pascual Salcedo (1844-1917), Ignacio Cervantes (1847-1905), José Manuel, *Lico*, Jiménez (1855-1917), entre otros, hasta los compositores e intérpretes que actualmente enriquecen el repertorio cubano para piano como José María Vitier (1954), Andrés Alén (1950), Juan Piñera (1950) y Jesús (Chucho) Valdés (1941), por solo mencionar algunos ejemplos. En el trayecto se destacan Alejandro García Caturla (1906-1940), Carlo Borbolla (1902-1990), Félix Guerrero (1917-2001), Harold Gramatges, Hilario González (1920-1999), entre otros, y por supuesto el imprescindible Ernesto Lecuona (1895-1963).

Las primeras y más representativas obras escritas para piano en forma no tradicional, es decir, bajo los principios de los nuevos planteamientos estéticos de la vanguardia musical cubana de los 60 fueron: *Sonograma I* (1963) para piano preparado, *Sonograma III* (1968) para dos pianos y *Sonata Piano Forte* (1970) para piano y banda magnetofónica, todas del compositor Leo Brouwer (1939); *Tiento II* (1968) para dos pianos y percusión y *Átanos* (1979) para piano, ambas de Carlos Fariñas (1934-2002); *Ninfa* (1968), para dos piano, de José Ardévol (1911-1981); *Fragmentos* (1970) de Héctor Angulo (1932-2018); y *Móvil I* e *Incidencias* (1977) de Harold Gramatges. ¿Hasta qué punto estas obras continúan la tradición pianística cubana, iniciada por Cervantes y retomada por Lecuona, si la ruptura con el pasado musical era radical y los jóvenes creadores de aquel entonces (década del 60) incorporaron novísimos gestos y conceptos musicales? Esta interrogante podrá ser dilucidada cuando realicemos el análisis musical a una de las obras representativas del movimiento musical cubano de los 60: el *Móvil I* de Harold Gramatges.

Para develar el principio de funcionamiento de las obras elegidas y descubrir las leyes que rigen su estructura interna se utilizó como base teórica el modelo analítico tripartito de Molino-Nattiez, donde se conciben tres fases del proceso musical: el *poiético* (punto de vista del compositor), el *neutro* (partitura u objeto musical) y el *estésico* (punto de vista del receptor) (Nattiez, 2005). Posteriormente, el musicólogo Alfonso Padilla lo amplía a cinco partes, agregándole el punto de vista del intérprete y un nivel donde se integran los cuatro anteriores: *sintético*. Se considera este último, por su integralidad analítica y

visión dialéctico-marxista, ideal para abordar las obras seleccionadas. En su investigación Padilla realiza un estudio exhaustivo de la obra *Eclat* (1964) del compositor francés Pierre Boulez (1925) la cual tiene múltiples puntos comunes con las obras escogidas porque todas incorporan, de una u otra manera, los conceptos estéticos de la segunda vanguardia musical europea. También utilizo las clasificaciones que ha realizado Pierre Boulez del tiempo musical y la dinámica, y que han sido aplicadas durante el proceso analítico. En ese sentido, Boulez clasifica el tiempo musical en homogéneo (liso o segmentado) y heterogéneo (mezclas, superposiciones y alternancias de tiempos lisos y segmentados). El tiempo musical liso o pasivo no tiene ritmo, es plano como un telón de fondo sonoro y el segmentado tiene una estructura rítmica determinada. Las dinámicas las diferencia como simple, de punto o grado fijo, de línea y múltiple. Es simple si nos referimos a una sola dinámica, pero cuando se realizan cambios dinámicos sin gradaciones intermedias, son de grado fijo; es de línea si la dinámica se transforma a través de *crescendos*, *decrescendos* y sus combinaciones; y si coexisten en el tiempo varios tipos de dinámicas las denomina múltiples (Padilla, 1999).

Con el objetivo de analizar el espacio musical consideramos los tres tipos de nociones de espacio en la música expuestas por el musicólogo Rubén López Cano: espacialidad premusical, intramusical y externomusical (Vega Rodríguez y Villar-Taboada, 2001). En la primera el autor comprende dos tipos de fenómenos: los detonantes heurísticos y los instrumentos de control fuera de tiempo. Los primeros son fenómenos cuya percepción descansa en nociones y habilidades espaciales pero que son capaces de generar ideas musicales en un autor. Los segundos son aquellas estrategias compositivas que se valen de representaciones espaciales para la manipulación de parámetros o elementos musicales durante el proceso de generación de una obra. La espacialidad intramusical comprende aquellos procesos de acumulación-densificación de la textura musical. La corporalización de texturas en el interior de una obra musical se origina o bien por el número de fuentes sonoras que interactúan en un momento determinado o bien por los cambios registrados en otros parámetros musicales como la intensidad o la organización de los sistemas de alturas. La espacialidad externomusical se encarna de la distribución de los focos sonoros en el espacio, es decir, en la localización instrumental según la cual instrumentos, grupos de instrumentos u orquestas enteras, son distribuidos en áreas específicas, preconfiguradas o diseñadas *ex profeso*.

ESTRUCTURAS					
Cantidad de sonidos	Simples	Compuestas			
Simetría	Simétricas	Asimétricas			
Espacio Intramusical	Cerradas	Semicerradas	Abiertas	Híbridas	Mixtas
Escala	Cromáticas	Tonos enteros	Pentáfonas	Diatónicas	

Tabla 1. Clasificación de las estructuras

Para facilitar el proceso descriptivo de los hechos musicales durante el análisis, recurrimos al uso de gráficos y tablas que nos ayudaron a valorar tanto la totalidad y los grandes diseños, como las microestructuras y diferentes detalles del corpus musical. A través de los gráficos se convirtió el discurso sonoro en representaciones pictóricas. Parámetros fundamentales como la dramaturgia, el tiempo, el espacio, la intensidad, la instrumentación, entre otros, serán plasmados en forma de imágenes en un proceso inverso al realizado por el compositor, pues la serie *Móviles* de Harold Gramatges está inspirada en las piezas homónimas del escultor Alexander Calder (Gramatges, 2001). La mayoría de los gráficos portan la mayor cantidad de datos posibles con el objetivo de sintetizar e integrar mejor el proceso analítico. Todos los gráficos fueron realizados con el procesador de hojas de cálculo *Excel*, y la idea de su aplicación tiene su origen en la experiencia adquirida con el manejo de programas destinados a la composición y edición musical de múltiples pistas tales como *Sonar*, *Cubase*, *Nuendo*, *Reason*, entre otros.

Ha sido necesario además, auxiliarse de los siguientes conceptos: gestos composicionales, conjuntos (pitch-class sets) y aislamientos temporales. Los gestos composicionales son recursos técnicos que utiliza el compositor y que ayudarán a individualizar su obra y/o su estilo personal de componer. Estos pueden ser internos y externos; los internos son los que usa el compositor dentro de cada obra y no los exporta hacia las otras composiciones, y los externos son utilizados en todas o más de una de las obras que estudiamos. Los aislamientos temporales son fragmentos musicales con una precisa indicación métrico-temporal que están insertados dentro de otra imperante temporalidad. Los conjuntos son grupos de sonidos no ordenados, y seleccionados de acuerdo a su ritmo, altura y registro (Straus, 2005).

Para el análisis a nivel de microestructura se utilizan dos conceptos fundamentales: estructuras (Tabla 1)

y desplazamientos. Ambos podrán ser externos (se utilizan en diferentes *Móviles* de la serie) o internos (si solo se utilizan en un *Móvil*). Llamaremos estructuras a las diferentes organizaciones y distribuciones que formen dos (simples) o más sonidos (compuestas) en la vertical del espacio musical audible. También podrán clasificarse de acuerdo a su colocación en el espacio intramusical: cerradas (clústeres no necesariamente cromáticos), semicerradas (quasiclústeres o clústeres con pequeños espacios vacíos), abiertas (cuando existen grandes distancias entre los sonidos) e híbridas (pequeños clústeres separados por grandes intervalos). Además, pueden ser catalogados de acuerdo a las alturas o escala utilizada: cromáticas, por tonos enteros, pentáfonas, diatónicas o mixtas; por último, pueden clasificarse en simétricas o asimétricas.

Denominamos desplazamientos (Figura 1) a secuencias de dos o más sonidos intercaladas por una pausa o silencio. Un desplazamiento puede convertirse en estructura si sus sonidos se mantienen sonando, pero por razones organizativas-metodológicas lo llamaremos desplazamientos teniendo en cuenta solo sus condiciones iniciales. Nos auxiliaremos de las siguientes simbologías para los desplazamientos donde los puntos representan los sonidos y las líneas o curvas nos informan acerca de la dirección del movimiento (sin especificar intervalo). El desplazamiento 1 consta de siete sonidos que primero tienen un movimiento descendente en la tesitura para luego fluctuar los ascensos y descensos, sin embargo, el desplazamiento 2 tiene nueve sonidos que ascienden y luego descenden sin fluctuación alguna. De esta manera podremos caracterizar y reconocer los desplazamientos en cuanto a la forma de manipular la espacialidad interna.

Los *Móviles* están estructurados por eventos y cada evento, excepto en el *Móvil II*, será dividido en escenas. Esta división en escenas no la propone el compositor sino el analista, y se justifica por diversas razones:



Figura 1. Desplazamientos

cambios en las texturas, en la temporalidad, en la espacialidad interna, en la concepción de lo aleatorio y lo indeterminado, bruscos giros tímbricos, entre otras. Muchas veces coincide la subdivisión temporal (tiempo físico-real) dada por el compositor con la organización de las escenas, pero esta coincidencia no siempre se cumple puesto que nuestra distribución tiene el punto de vista del analista que persigue un entendimiento de las estructuras del corpus y la relación de estas a diferentes niveles, mientras que la organización del compositor propone una mejor comunicación objeto musical-intérprete. En el caso de *La muerte del guerrillero* nos auxiliamos de los tradicionales compases para determinar los acontecimientos sonoros.

El punto de vista del compositor (poiético) lo hemos obtenido mediante las entrevistas realizadas al maestro y a través de sus propios escritos, artículos y publicaciones. Harold Gramatges no ha sido un analista de su obra. Sin embargo, sus opiniones acerca de su propia música, obtenidos de su propia voz, son valoraciones de altísimo nivel testimonial debido a la profundidad de su pensamiento y gran cultura general.

El criterio de los intérpretes se obtuvo mediante cuestionarios a los pianistas Nancy Casanova (1941) y Roberto Urbay (1953). Existen otros instrumentistas que han ejecutado el *Móvil I*, pero los escogidos fueron previamente seleccionados por el compositor para la grabación del CD *Mis versiones favoritas*. Además, los *Móviles I* y *IV* fueron dedicados a Nancy Casanova y Jesús Ortega respectivamente, mientras que el *Móvil III* fue escrito especialmente para el dúo de Roberto Urbay y Alberto Corrales.

El punto de vista estético lo ofrecen los estudiantes de primer año del curso regular diurno (2006-2007) del Instituto Superior de Arte a través de la audición única de las obras que se analizan. Este grupo fue escogido debido a su alto rendimiento académico y a la variedad de especialidades que posee.

Instrumentación

Harold Gramatges inicia el ciclo de *Móviles* con el instrumento que mejor domina: el piano. El compositor, que era excelente pianista, tenía ya un vasto repertorio escrito para y con el instrumento; desde su primera obra *Pensando en ti* (1937), atravesando por la *Sonata para clave* (1942), la *Pequeña suite* (1943), *Tres danzas* (1947), *Dos danzas cubanas* (1948), *Preludio para el Álbum* (1950), *Tres preludios a modo de tocata* (1952-53), *Sonatina hispánica* (1957) y toda la producción para grupo de cámara y voz donde frecuentemente incluye al piano.

El piano le ha facilitado al compositor sus mutaciones a lo largo de su proceso evolutivo como creador musical. Al respecto nos dice:

El piano es mi instrumento, me valgo de él para la transición entre un momento y otro, el teclado ha gobernado estos tránsitos. Yo empiezo en esa primera etapa neoclásica con varias obras entre ellas la *Sonata para clavicémbalo*. Después viene la manera en que yo soy más yo en un primer momento que son los *Tres Preludios a modo de tocata*, porque esos preludios, que son una gran sonata, tienen un primer movimiento derivado de la célula del son. El segundo movimiento es un son con sus disonancias, aunque nunca fuera de la tonalidad, y el tercero es una guajira despararrada. O sea, parto de fuentes populares que están ahí y llego a un estado de intelectualidad, de regocijo, de imaginación y de fantasía. Es el piano el que me facilita realizar estos tránsitos. (H. Gramatges, comunicación personal, septiembre de 2005)

En el *Móvil I* el compositor explora al máximo las posibilidades tímbricas del instrumento cuando incluye el mundo sonoro del cordaje, empleando diferentes tipos de baquetas, percutiendo en las partes metálicas del cuerpo del piano, utilizando las palmas de las manos y

los brazos del pianista, pellizcando las cuerdas, entre otros recursos. “Uso una baqueta suave y una dura que me ayudarán con la atmósfera soñada, un mundo no definido ni melódica ni armónicamente hablando, un mundo impreciso. (H. Gramatges, comunicación personal, septiembre de 2005)

Como ya se declaró, Harold Gramatges le dedica el *Móvil I* a la pianista Nancy Casanova y ella lo estrena en marzo de 1971, en la Sala del Museo Nacional de Bellas Artes, la Habana, Cuba. Sobre la intérprete y su relación con la obra nos dice el maestro:

El *Móvil I* fue impulsado por la intérprete que la realizó primero, Nancy Casanova... Ella no es solamente una pianista de gran calibre, sino además posee gran inteligencia. Necesitaba una persona que comprendiera esa obra. Casanova venía saturada de ese mundo sonoro ya que había participado en muchos festivales y eventos de música vanguardista. La obra la conquista a ella, y ella la toca de manera regia; realiza una versión fantástica porque maneja la obra de memoria y obtiene los colores, las sutilezas y los gestos de manera extraordinaria. (H. Gramatges, comunicación personal, septiembre de 2005)

La maestra Nancy Casanova nos habla sobre esta obra: “Personalmente puedo decir, que tuve el gran privilegio

de llegar a comprender profundamente el *Móvil I* y crear en mi mente el concepto interpretativo sonoro y estructural de la obra”. (N. Casanova, comunicación por correo electrónico, septiembre de 2005)

El pianista cubano Roberto Urbay interpretó y grabó la integral para piano del compositor, y acerca de la obra nos revela: “Es la obra más completa y novedosa de todos los compositores de su generación. Cuando se toca se nota que es un compositor que conoce profundamente las posibilidades del piano como instrumento de teclado”. (R. Urbay, comunicación por correo electrónico, septiembre de 2005)

Morfología

En la siguiente tabla se muestra la estructura general de la obra y la cantidad de escenas definidas en cada evento.

Nos auxiliamos de la organización temporal realizada por el compositor para definir las escenas, pero también tenemos en cuenta los giros tímbricos (Evento B, escenas 1 y 2), los cambios de tesitura o espacio intramusical (Evento A, escenas 1 y 2), diferencias en la concepción estética (Evento E, escenas 1 y 2) o intervenciones de gestos composicionales (Evento E, escena 5).

Eventos	A (Teclado y Cordaje)	B (Teclado)	C (Teclado y Cordaje)	D (Teclado)	E (Teclado y Cordaje)
Número de escenas	5	3	3	3	6

Tabla 2. Estructura *Móvil I*

Escena 1 ≈ 15"	Escena 2 ≈ 10"	Escena 3 ≈ 12"	Escena 4 ≈ 22"	Escena 5 ≈ 40"
<ul style="list-style-type: none"> • Improvisación controlada (cordaje). • Desplazamiento de tres sonidos adyacentes y escala cromática. (teclado) (Desplazamientos externos) 	Estructura cerrada con efecto <i>accel-cresc</i> y/o <i>rit-dim</i> . (teclado) (Gesto composicional externo)	Improvisación controlada (cordaje).	Improvisación controlada (teclado).	<ul style="list-style-type: none"> • Improvisación controlada (cordaje). • <i>Glissandi</i> en el cordaje detrás del puente. (Desplazamiento interno)

Tabla 3. Evento A ≈ 1'40" (Teclado-cordaje)

Escena 1 ≈ 40''	Escena 2 ≈ 30''	Escena 3 ≈ 25''
<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamientos y estructuras abiertas. (Motivo interno) • Estructuras simétricas. (Externa). 	<ul style="list-style-type: none"> • Estructuras cerradas con efectos accel-cresc y/o rit-dim. (Gesto composicional externo) • Desplazamientos de tres sonidos adyacentes (Desplazamientos externos) • Clústeres en los extremos de la tesitura del piano. (Estructura externa) 	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamiento con efecto accel-cresc y/o rit-dim. (Gesto composicional externo). • Desplazamientos de tres sonidos adyacentes. • Escala cromática (Desplazamientos externos)

Tabla 4. Evento B ≈ 1'35'' (Teclado)

Escena 1 ≈ 45''	Escena 2 ≈ 18''	Escena 3 ≈ 20''
<ul style="list-style-type: none"> • 4 microescenas con improvisación controlada (cordaje). • Glissandi en el cordaje detrás del puente. (Desplazamiento interno) 	<ul style="list-style-type: none"> • Aislamiento temporal (teclado). • (Gesto composicional externo) 	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamientos derivados del desplazamiento externo de tres sonidos adyacentes.

Tabla 5. Evento C ≈ 1'23'' (Teclado-cordaje)

Escena 1 ≈ 20''	Escena 2 ≈ 20''	Escena 3 ≈ 20''
<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamientos y estructuras abiertas y cerradas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamiento con efecto accel-cresc y/o rit-dim.(Gesto composicional externo) • Estructuras por tonos enteros. (Estructuras externas). 	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamientos convertidos en estructuras.

Tabla 6. Evento D ≈ 1'00'' (Teclado)

Escena 1 ≈ 30''	Escena 2 ≈ 20''	Escena 3 ≈ 25''	Escena 4 ≈ 30''	Escena 5 ≈ 20''	Escena 6 ≈ 20''
Improvisación libre (teclado).	Reexposición del motivo interno presentado en evento B (teclado)	Improvisación controlada. (teclado)	<ul style="list-style-type: none"> • Improvisación controlada. (cordaje) • Glissandi en el cordaje detrás del puente. (Desplazamiento interno) 	Aislamiento temporal percutido. (Gesto composicional externo)	Escala cromática (cordaje). (Desplazamiento externo)

Tabla 7. Evento E ≈ 2'25'' (Teclado-cordaje)

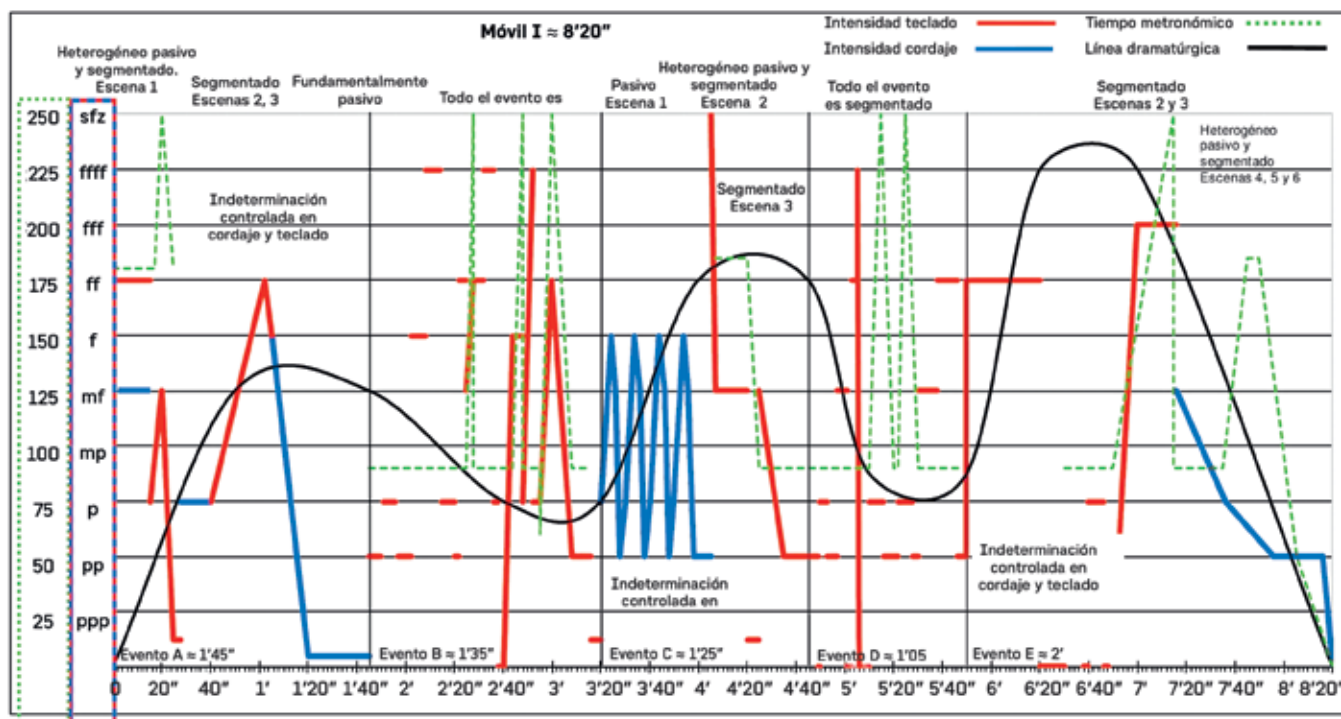


Figura 3. Gráfica de Tiempo, Intensidad y Dramaturgia, Móvil I

El *Móvil I* posee una rica concepción temporal caracterizada por el quiebre total del sentido del metro y el pulso regular objetivo. La narrativa unilineal y unidireccional, desde el punto de vista temporal-musical, se rompe constantemente. Lo importante en el discurso es el ahora, el presente. Las escenas indeterminadas total o parcialmente, las indicaciones de *accelerandos* y *ritardandos*, la alternancia de momentos de acción y contemplación, entre otros elementos, modifican la respiración estable del flujo musical. Las escasas referencias metronómicas del compositor solo están indicadas en las escenas donde quiere una secuencia rítmica estable (Aislamientos temporales en Evento C, escena 2 y Evento E, escena 5). Es precisamente esta secuencia la que rompe aún más el ya roto discurso establecido, las escenas donde pudiera manifestarse con alguna claridad la señal de cubanía en la obra. La línea en la gráfica de Tiempo real vs. Tiempo metronómico que mostramos es una aproximación tomada de la grabación de la obra realizada por Nancy Casanova.

El tiempo musical del *Móvil I* es fundamentalmente una alternancia entre tiempos pasivos y segmentados (atmósferas diluidas-sonidos puntuales). Generalmente el compositor genera tiempos pasivos desde el cordaje y tiempos segmentados desde el teclado. La primera escena del Evento A (coexistencia del plano pasivo en

el cordaje y el cromatismo en las bajas frecuencias del teclado), la segunda escena del Evento C (superposición del nervioso desplazamiento rítmico y las consecuencias sonoras del cluster en el registro grave, ambos sucesos en el teclado), o cuando en el evento final comienza el intérprete la acción en el cordaje (escena 4), son ejemplos de tiempos heterogéneos ya que se solapan desplazamientos y estructuras temporales pasivas y segmentadas (activas). La gráfica refleja equilibrio en el tratamiento temporal de la obra. Los tiempos heterogéneos en los extremos y el centro (así como los momentos de mayor indeterminación) y la segmentación en los Eventos B y D contribuyen a la solidez y la unidad del *Móvil I*.

Podemos anticipar lo que vendrá a nivel de microestructura, pero imposible saberlo a nivel de eventos. El *Móvil I* nos sumerge en una total inseguridad temporal donde los únicos troncos del naufrago auditor serían los Aislamientos Temporales de los Eventos C y E. Hay un juego dialéctico entre continuidad y discontinuidad, unidireccionalidad y no direccionalidad, unilinealidad y no linealidad. Estos pares de unidad y lucha de contrarios han sido un denominador común en la creación musical y sonora de los compositores latinoamericanos del siglo XX (Herrera, 2005; Añez, 2011).

Espacio musical

El gráfico Espacio intramusical nos muestra el equilibrio que tiene el *Móvil I* en el manejo del espacio musical interno. En los Eventos extremos A y E se utiliza prácticamente todo el espacio intramusical del piano mediante extensos desplazamientos, compactos bloques sonoros (teclado), sonidos aislados (teclado y cordaje) o atmósferas indeterminadas (cordaje). A través del enrarecimiento y la condensación de los sonidos en el teclado se distribuye el espacio en los Eventos B y D; ahora las estructuras son abiertas, semicerradas o complejas. En el Evento central C la balanza del espacio usado se inclina a las medias-bajas y bajas frecuencias, mientras que, al igual que en los extremos de la obra, se manifiesta el equilibrio (tímbrico) entre el cordaje y el teclado.

Sin duda, la gestualidad de los intérpretes amplificará la dimensión visual de esta obra, así como su espacialidad externomusical. La acción y los movimientos constituyen una extensión del instrumento para provocar de forma más efectiva al perceptor.

(...) hay una intención de que el intérprete actúe a través de determinados gestos. Por ejemplo, se produce un sonido con una baqueta y este sonido debe prolongarse, entonces el pianista se tiene que parar con un gesto que corresponda a la vibración que lleva el sonido emitido. El movimiento desde el asiento hasta el cordaje funciona en la obra como gesto sonoro al igual que el regreso a la banqueta. Estoy persiguiendo que el gesto del intérprete entre en juego. La presencia humana tiene aquí una participación mucho más comprometida. Tocar lo que está escrito en el *Móvil I* no es suficiente, hay que tocarla y gestuarla. Aunque es válida grabada esta obra necesita de escenario. (H. Gramatges, comunicación personal, marzo de 2006)

El pianista Roberto Urbay nos dice sobre este punto:

(...) en el *Móvil I*, que es su primera obra de vanguardia no aparecen indicaciones sobre la gestualidad, sin embargo cuando te paras para utilizar las baquetas o puntear las cuerdas o algún cluster muy enérgico, etc., es más agradable verlo con un ademán artístico cercano a lo que se escucha. En *Incidencias* (para piano) y *Móvil III* sí está indicada la gestualidad. (R. Urbay, comunicación por correo electrónico, septiembre de 2005)

Dramaturgia

La línea de la dramaturgia musical está regida por todos los factores que contemplan el tiempo y el espacio musicales. Si desde el punto de vista temporal la narrativa se rompe, es porque los protagonistas de esta historia son diferentes a los de la tradición musical. En una visión global, teniendo en cuenta todos los elementos puestos en acción, la dramaturgia sigue una línea clara y, paradójicamente, sigue los pasos de esa misma tradición.

En el Evento A se exponen los pares de elementos principales que se despliegan en la compleja dialéctica de contrarios: cordaje-teclado, atmósfera diluida-sonidos puntuales o masas sonoras compactas y determinación-indeterminación. En el Evento B la línea dramática baja porque merma el conflicto entre los elementos. No interviene el cordaje y la determinación en la escritura se impone. Se desarrollan en el teclado desplazamientos y estructuras cromáticas cerradas y abiertas. Un tercer elemento (aislamiento temporal) aparece en el Evento C para, junto con los anteriores, darnos un segundo conflicto en la obra. Los tres pares de contrarios mencionados arriba se amplifican en su realización y la dramaturgia musical refleja un incremento. En busca (consciente o inconscientemente) del equilibrio, el Evento D tiene las mismas características del B: diseño de diferentes estructuras y desplazamientos bien determinados en el teclado. El clima del *Móvil I* lo logra el intérprete en los aproximadamente primeros 30 segundos del evento final: único momento de indeterminación total en la obra. Se plantea el conflicto mayor entre elementos que el compositor puso en juego en el Evento A: Compositor-Intérprete, Indeterminación-Determinación, Atmósfera sonora-Sonido discreto, Estructuras-Desplazamientos y Pentafonismo vs. Diatonismo vs. Cromatismo.

La curva dramática desciende en la medida que el compositor se va inclinando a favor de algunos de los elementos que lidiaban: la determinación en la escritura, la vuelta a la precisión rítmica (aislamiento temporal), se retoman elementos e ideas ya expuestas (reexposición en escena 2 y escala cromática final), así como una cierta estabilidad en la dinámica en las escenas 4, 5 y 6.

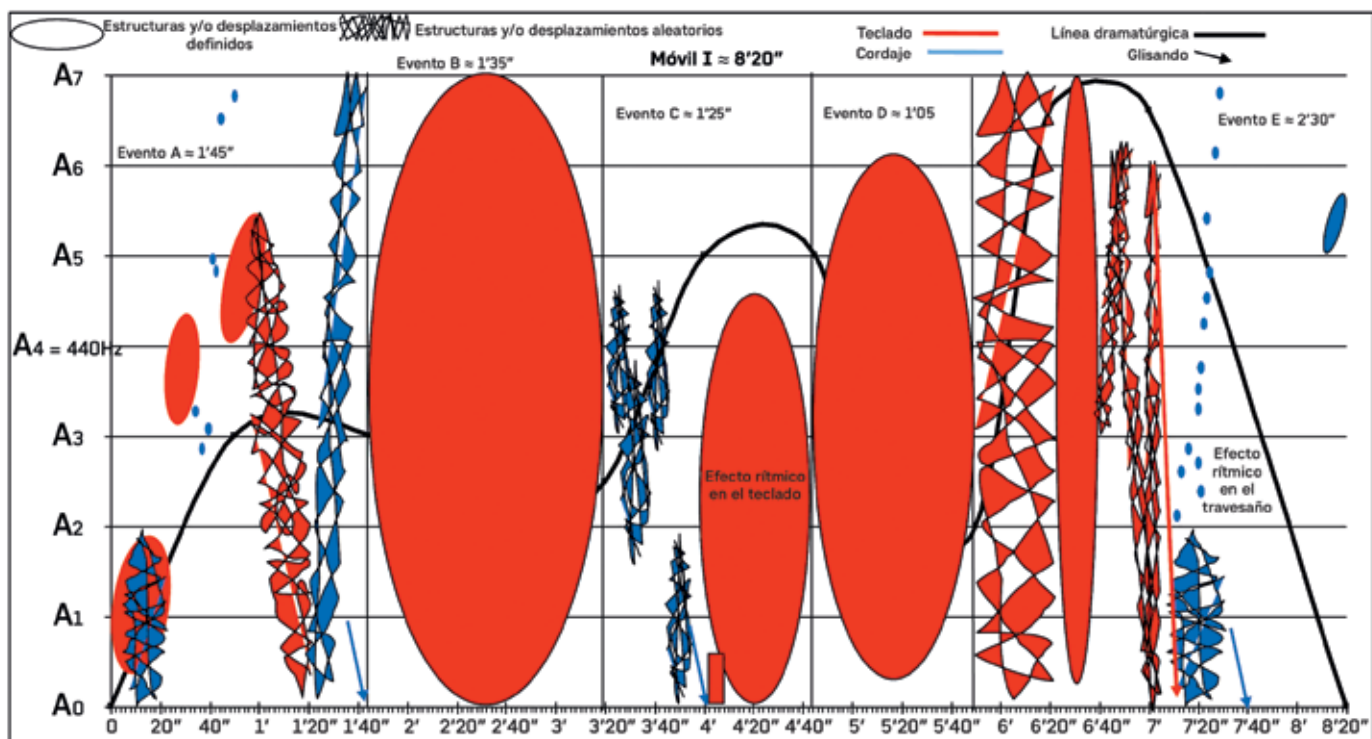


Figura 4. Gráfica de Espacio Intramusical y Dramaturgia, Móvil I.

Sintaxis

Evento A: Exposición de algunos elementos y conflictos (Teclado-Cordaje y Cromatismo-Pentafonismo vs. Diatonismo, Atmósfera sonora-Sonido discreto).

Escena 1: Se exponen algunos de los elementos que van a caracterizar la serie *Móviles*: la escala cromática inicial y el racimo de tres sonidos adyacentes (desplazamientos externos) definirán el cromatismo que imperará a lo largo de la serie. Estas dos unidades y la pequeña estructura en 2da menor forman las doce notas del sistema temperado, pero no funcionará como una serie bajo las leyes del dodecafonismo de Arnold Schönberg ni bajo el dominio del posterior serialismo integral. Los doce sonidos son para el compositor sinónimo de libertad sin yugos legislativos. Acerca de la escala cromática inicial nos comenta el compositor:

Siempre he sido enemigo de la escala cromática por semitonos, prefiero los escalones irregulares e imperfectos. Sin embargo se me ocurre, para provocarme, una serie de sonidos cromáticos que será la fuente del *Móvil I*; es decir una pequeña escala cromática de siete sonidos. (H. Gramatges, comunicación personal, marzo de 2006)

La irrupción del cordaje, en una improvisación con baqueta blanda, constituye otro manifiesto de ruptura con su propia tradición. Esta técnica extendida aprendida por Gramatges en su periodo de estudios en los Estados Unidos en la década de los 40, fue introducida y desarrollada por el compositor norteamericano Henry Cowell en sus obras *Adventures in Harmony* (1913), *The Tides of Manaunaun* (1917), *Aeolian Harp* (1923) y *Piece for piano with strings* (1924). Años después John Cage compuso *Bacchanale* (1940) para piano preparado, desarrollando y perfeccionando aun más esta técnica, y llegando a un punto culminante en sus *Sonatas e Interludios* (Anderson, 2012).

Escena 2: Se muestra por vez primera un efecto de intensidad y tiempo (gesto composicional externo) que el compositor también utilizará a lo largo de este ciclo de obras (efecto accel-cresc y/o rit-dim). En este caso lo realiza con una estructura acórdica ambigua: un bloque pentatónico sobre otro diatónico.

Escena 3: El intérprete realiza un paseo discreto mediante golpes sobre las cuerdas del cordaje, con el mango de la baqueta dura, a lo largo de la tesitura del instrumento.

Escena 4: Se incursiona en el teclado para realizar un desenfundado y tupido desplazamiento cuasialeatorio

que finaliza en un gran cluster en las bajas frecuencias. Los sonidos escritos al comienzo de esta escena le informan al intérprete que la mano derecha debe deslizarse por las notas negras (atmósfera pentáfona) y la izquierda por el teclado blanco (ambiente diatónico).

Escena 5: El evento culmina en una variada improvisación en el cordaje con baqueta dura y uñas, golpeando y pellizcando las cuerdas dentro de toda la tesitura del piano. Un *glissando* detrás del puente, en los sonidos graves, le da término a este primer segmento.

Evento B: Protagonizan los desplazamientos en el teclado. Se impone el cromatismo.

Escena 1: El teclado plantea siete desplazamientos (cuatro de dos sonidos y tres de cuatro sonidos) y dos estructuras simétricas (estructuras externas por 5tas justas y 7mas mayores). Estos elementos constituirán el motivo interno (uno de ellos) que garantizará la coherencia interna de esta pieza. Los desplazamientos se desempeñan en toda la tesitura (uno de ellos tiene la disposición de la Figura 5) y las estructuras se manifiestan en el registro medio agudo del espacio intramusical.

Escena 2: En contraste con la primera escena, esta hace énfasis en las estructuras. Grupos de 2das mayores se desplazan en movimiento contrario (en *crescendo* y *acelerando*) buscando los extremos del instrumento, luego se recoge el intérprete para buscar un tupido cluster en el registro medio, para entonces acudir a desplazamientos de tres sonidos (desplazamiento externo) que se transponen tres veces a intervalos de 3ras menores ascendentes. Regresa el compacto cluster, ahora para acelerarlo y aumentarle su intensidad (gesto compositivo externo); la escena finaliza con dos grandes y cerrados cluster en los extremos del teclado del piano (estructura externa)

Escena 3: Un desplazamiento de siete sonidos nos lleva al F# sobreagudo. Este se acelera y se intensifica simultáneamente (gesto compositivo externo), para volver, mediante el proceso inverso, a su estado inicial. La escena y el evento culminan con tres desplazamientos de tres sonidos cada uno, y una escala cromática de siete sonidos (desplazamientos externos). Al igual que en la primera escena, ahora protagonizaron los desplazamientos.

Evento C: Vuelven los conflictos Teclado-Cordaje y Atmósfera sonora-Sonido discreto; aparece uno nuevo: Indeterminación temporal-Determinación temporal, que

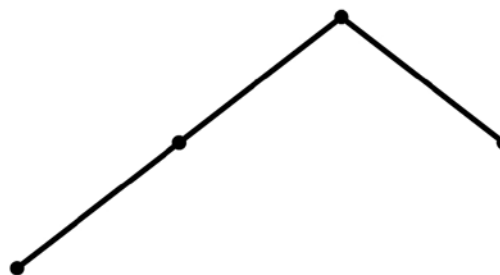


Figura 5.

se manifiesta a través del aislamiento temporal y es un desprendimiento de un conflicto mayor, Determinación-Indeterminación, que incluye todos los parámetros musicales (altura, intensidad, temporalidad y timbre).

Escena 1: El intérprete improvisa con las yemas de los dedos y uñas en el cordaje. Esta improvisación tiene cuatro momentos: con dos o más sonidos en el registro medio, detrás del puente, vuelve al registro medio, pero con sonidos aislados y se desplaza hacia las bajas frecuencias con la misma técnica anterior. La escena finaliza con el mismo *glissando* detrás del puente indicado al final del Evento A. (desplazamiento interno).

Escena 2: El compositor plantea un aislamiento temporal (gesto compositivo externo) que juega rítmicamente con los elementos del conjunto {D, Ab, G, Eb, Fb}. Se diseñan varios subconjuntos de este conjunto y se separan por silencios, lográndose así un resultado sonoro aparentemente aleatorio. La escena fue iniciada por un poderoso cluster en las bajas frecuencias del teclado.

Escena 3: También desarrollada en el teclado a través de cuatro desplazamientos (tres de cuatro sonidos cada uno, y uno de grandes saltos con cinco sonidos para finalizar el evento). Los desplazamientos de a cuatro son un desprendimiento de los de a tres ya vistos y retomados en los eventos anteriores (Desplazamiento externo. Evento A, escena 1; Evento B, escenas 2 y 3).

Evento D: Se caracteriza por el conflicto Estructuras-Desplazamientos y la autoridad del cromatismo. Surge un nuevo conflicto a nivel microestructural: Cromatismo vs. Hexatonismo.

Escena 1: Estructuras por 7mas y clústeres, y desplazamientos, de dos, tres y cinco sonidos, desarrollan y enriquecen la escena. En ambos elementos los

intervalos de 2das, 4tas y 7mas dominan, para garantizar el protagonismo del cromatismo.

E simétricas → D por 9nas m, D escala cromática, D4tas → E simétrica.

Clusters cromáticos

Las estructuras simétricas (estructura externa) acotan la escena. El desplazamiento por 9nas pudiera considerarse un anticipo del motivo principal que ejecuta la flauta en el evento A, escena 1 del *Móvil III*, y la escala cromática es un desprendimiento del desplazamiento externo expuesto por el piano en la escena 1 del evento A de la obra que analizamos.

Escena 2: Se alternan claramente las cerradas estructuras y los extensos desplazamientos. Ambas estructuras conformadas por bloques de tonos enteros enlazados por semitonos (estructuras externas), y los desplazamientos con efectos accel-cresc y rit-dim (gesto compositivo externo) utilizando los doce sonidos del sistema temperado. El contenido de las estructuras genera un nuevo conflicto a nivel celular: Cromatismo vs. Hexatonismo.

D dodecafónicos → E (tonos enteros) → D dodecafónicos → E (tonos enteros).

Escena 3: Protagonizada por tres desplazamientos que generan estructuras cada uno. El primero se organiza por 2das menores, el segundo por 7mas mayores y el tercero utiliza los sonidos del aislamiento temporal de la segunda escena, evento C (desplazamiento interno). Se enfatiza nuevamente el cromatismo.

Evento E: Intervienen la mayoría de los conflictos ya planteados en la obra: Compositor-Intérprete, Teclado-Cordaje, Indeterminación-Determinación, Atmósfera sonora-Sonido discreto, Estructuras-Desplazamientos y Pentafonismo-Diatonismo.

Escena 1: El intérprete improvisa libremente en el teclado durante aproximadamente 30 segundos. Dentro del conflicto general Compositor-Intérprete, la balanza se inclina hacia el segundo en esta singular escena. El pianista Roberto Urbay nos comenta sobre este fragmento: "En el evento E, si se desea en la improvisación puedes intercalar algunos ritmos relacionados con Cuba, pero siempre lógica y coherentemente dentro del lenguaje de esta magna obra". (R. Urbay, comunicación por correo electrónico, septiembre de 2005)

Escena 2: Se retoman los primeros segundos del Evento B, escena 1 (motivo interno) a modo de reexposición (tres primeros desplazamientos).

Escena 3: Los sonidos indicados nos informan la atmósfera sonora deseada por el compositor. En la mano derecha el mundo pentatónico, en la mano izquierda el ambiente diatónico. A continuación, bajo una temporalidad flexible y alturas aproximadamente acotadas, se asciende y desciende vertiginosamente. Esta escena funciona como puente entre los dilatados y pacíficos desplazamientos de la escena anterior y la futura Coda que se llevará a cabo en el cordaje.

Escena 4: Una improvisación con baqueta blanda en las bajas frecuencias está acompañada por discretos golpes con baqueta dura realizados en las cuerdas del registro medio-agudo. Finaliza este fragmento con el glissandi detrás del puente (desplazamiento interno) ya utilizado en el final del Evento A y en la escena 1 del Evento C.

Escena 5: Un aislamiento temporal (gesto compositivo externo) caracteriza esta escena constituida por grupos de uno, dos, tres y cuatro golpes en el travesaño de hierro del instrumento. Esta exactitud temporal se desarrolla sobre el remanente pasivo del glissandi ya ejecutado.

Escena 6: El final amarra el *Móvil I* y lo convierte en una obra perteneciente a la serie y a su vez independiente de ella. La provocadora escala cromática de siete sonidos (desplazamiento externo) se plantea ahora en el sobre-agudo del cordaje para crear, como plantea el maestro Roberto Urbay en la entrevista, un «hermoso éxtasis».

La siguiente tabla muestra, a modo de resumen, los elementos que garantizan la cohesión interna en el *Móvil I*.

Cubanía

Harold Gramatges nos dice al respecto: «Hay un momento que con la baqueta dura se realiza un ritmo que pudiera ser una alusión a un pequeño *guaguancó*. Al final de la obra aparece este fragmento rítmico pero pulsado dentro de la estructura metálica del instrumento».¹ ¿Constituye realmente el elemento rítmico que aparece en el Evento C la presencia de lo cubano en el *Móvil I*? El compositor no lo asegura, nos dice «pudiera ser».

¹ Entrevista realizada al compositor en la Habana, septiembre de 2005.

El grado de libertad que se le otorga al intérprete es decisivo para decidir hasta qué punto la obra ejecutada posee o no elementos cubanos. Por ejemplo, en la escena 5 del Evento A la pianista Nancy Casanova asciende, en su improvisación en el cordaje, con una célula rítmica que nos recuerda el llamado del tambor en la introducción de *La Comparsa* de Ernesto Lecuona. En su interpretación el pianista Roberto Urbay realiza este pasaje de manera diferente, y no percibimos alusión alguna a motivos rítmicos criollos. Sin embargo, este mismo intérprete nos responde a una de las preguntas sobre la cubanidad en el *Móvil I* que:

Podemos señalar como elementos cubanos, todos aquellos lugares donde hay un dibujo rítmico que recuerde nuestras raíces. El más notable es el que encontramos en la página 5 y que se extiende desde el cluster tocado en la izquierda en el registro grave, mientras la derecha se desenvuelve a través de una célula rítmica entrecortada por los silencios, con los sonidos {D, Ab, G, Eb, Fb}, hasta el final de dicha página. Esta célula rítmica está utilizada de manera genial justo en el final de la obra, solo que, tocado en el travesano de hierro en el registro agudo, antes de sonar las células que inicia la pieza en el registro grave, pero en esta ocasión tocada con las uñas en el cordaje, en el registro sobreagudo, para terminar en un hermoso éxtasis. La necesidad de utilizar diferentes baquetas para la interpretación en esta obra te permite y te obliga a convertirte brevemente en un sutil percusionista. Dicha percusión también nos acerca al mundo cubano.... (R. Urbay, comunicación por correo electrónico, septiembre de 2005)

En la encuesta realizada a los estudiantes la mayoría percibe la cubanía en el *Móvil I* fundamentalmente a través del elemento rítmico y el manejo de las sorpresas acentuaciones. Algunos de los encuestados distinguen, incluso, mayor cantidad de elementos cubanos en el *Móvil* para piano que en el segundo, instrumentado este último con numerosos instrumentos autóctonos (tumbadoras, bongoes, maracas, claves).

Análisis integral

La obra está edificada sobre múltiples conflictos, desde los más generales como compositor-intérprete hasta los que llegan a un alto nivel de precisión como: diatonismo-cromatismo.

El timbre, el espacio intramusical y la concepción temporal de la obra son los protagonistas del *Móvil I*. El cromatismo y su serie inicial solo constituyen un pretexto "melódico-armónico" para diseñar un mundo sonoro inédito para la pianística tradicional cubana. Los desplazamientos y estructuras activos (teclado), los campos sonoros pasivos (cordaje), los Aislamientos temporales, los efectos en la intensidad y el tiempo, entre otros, sustituyen a los temas y motivos que tradicionalmente generaron (y generan) la narrativa musical.

La organización que hemos constatado en el *Móvil I* es un reflejo de la herencia neoclásica y la preocupación por la forma que adquiere el compositor en el *Grupo de Renovación*. Esta obra no tiene una forma clásica, tradicionalmente hablando, pero constituye una estructura sólida donde no existen los cabos sueltos y sobran las pruebas de su coherencia y unidad.

Relacionando factores que fueron analizados independientes, podemos obtener algunas conclusiones:

- La relación dinámica-tempo casi siempre es directa (un *accelerando* implica un *crescendo* y en sentido contrario), pero en el evento D, escena tres, los *accelerando-ritardando* se realizan con la dinámica estable.
- En los aislamientos temporales la dinámica se mantiene estable. Aquí se evidencia una relación directa entre tiempo mensurable e intensidad estable.
- La correspondencia entre espacio intramusical-dramaturgia arroja que: el punto climático de la obra está en las manos del intérprete y no en la pluma del compositor, las crestas en la curva dramática coinciden con las escenas donde el juego dialéctico determinación-indeterminación asume el rol principal, la línea dramática desciende durante las secciones de desarrollo de estructuras cromáticas en el teclado, comunicándonos que la armonía, el intervalo, el motivo, entre otros elementos tradicionalmente protagonistas, constituyen pretextos para llegar a un nivel diferente de realización musical.
- La heterogeneidad temporal tiene una relación directa con los puntos de mayor conflicto dramático.

El *Móvil I* continúa la tradición pianística cubana porque a pesar de que incorpora los nuevos gestos y conceptos musicales de los 60, mantiene incorporada la cubanía en sus entrañas. No solo la cubanía de una u otra determinada secuencia rítmica, sino lo cubano sentido por el receptor en única audición y manifestado por el intérprete luego de múltiples sesiones

Eventos		A	B	C	D	E
Desplazamientos internos	Glissandi en el cordaje detrás del puente.	Escena 5	—	Escena 1	—	Escena 4
—	Motivo interno: tres grandes saltos interválicos.	—	Escena 1 (tres primeros desplazamientos en unísono)	—	—	Escena 2
—	D (cinco primeros sonidos del Aislamiento temporal.	—	—	Aislamiento temporal	Escena 3	—

Tabla 8. Elementos internos. *Móvil I*.

de estudio. Si hablamos de tradición en términos de armonía, polifonía, o melodía por supuesto que no se continúa. ¿Cuál es el ingrediente fundamental de nuestra tradición en cualquier manifestación artística sino es la cubanía y la identidad? En estos últimos términos no hay duda, el *Móvil I* es tan cubano como cualquiera de las danzas de nuestro Ignacio Cervantes, porque ha contribuido, desde la ruptura y la mutación, a mantener vivas nuestras ricas tradiciones musicales cubanas.

Referencias

Anderson, S.P. (2012). *The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations*. Tesis de Maestría. Universidad de Huddersfield: West Yorkshire, Inglaterra.

Añez, D. (2011). *Silence, Repetition and Staticity: Non-Discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaídis, Eduardo Bértola and Mariano Etkin*. Tesis Doctoral, Facultad de Música, Universidad de Montreal.

Gramatges, H. (2001): *Móviles*, ed. Facsimilar, Ed. Letras Cubanas, La Habana. ISBN 959-10-0677-2.

Herrera, E. (2004). "Austeridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la música de Coriún Aharonián", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 1. Págs. 23-65. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

Nattiez, J.J. (2005): "La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo...", en *Boletín Música 15-16*: 3-56, Casa de las Américas, La Habana, ISSN 0864-0483.

Padilla, A. (1999): *El Análisis musical dialéctico*. Ed. Helsinki: Finlandia.

Straus, J.N. (2005): *Introduction to post-tonal Theory*. Ed. Pearson Prentice Hall. 3rd Edition: Estados Unidos de América.

Vega, M., Villar, C. (eds). (2001). *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Ed. Glares Gestión Cultural: Valladolid.